

08 2015

CITY OF THE DEAD
CITY OF THE LIVING

CITTA' DEI MORTI
CITTA' DEI VIVI

Direttore responsabile
Luigi Bartolomei

Journal Manager
Gilda Giancipoli

Redazione
Sofia Nannini
Natalia Woldarsky Meneses

Comitato scientifico
Luisella Gelsomino, Riccardo Gulli,
Roberto Mingucci, Carlo Monti,
Piero Orlandi, Giorgio Praderio,
Claudio Sgarbi

I S S N 2 0 3 6 1 6 0 2
http://in_bo.unibo.it
UNIVERSITA' DI BOLOGNA





Introduzione e quadro critico

Luigi Bartolomei

I. Città dei vivi/città dei morti

La letteratura specialistica¹ ha salutato il '900 come il secolo del nascondimento della morte e di un rapporto ambivalente con il lutto che, se da un lato tendeva a sottrarre la presenza dall'orizzonte urbano, dall'altro ne riammetteva potentemente l'immagine attraverso i media (giornali e, soprattutto, televisioni).

A questo proposito Geoffry Gorer parlava, già nel 1965, di "pornografia della morte",² coniando un'espressione che sarebbe divenuta celebre proprio nel tentativo di affrescare la relazione paradossale tra lutto e città occidentali.

L'ostracismo che ha riguardato le strutture cimiteriali in ottemperanza alle prescrizioni igieniche dell'Illuminismo, definitivamente sancite dall'editto di Saint Cloud, ha comportato un corrispondente e graduale allontanamento del fine-vita dalla società e dalle coscienze, per una progressiva marginalizzazione del tema del lutto anche nella cultura architettonica.

La caduta del tema funerario è stato uno dei fenomeni più importanti con cui il novecento ha inciso sulla storia dell'architettura universale, fino ad allora suscettibile di una narrazione per tombe e memoriali, dalle piramidi all'età dei lumi quando tuttavia il sorpasso della ragione sulla religione ancora non aveva scardinato gli aspetti di monumentalità attribuiti ai sepolcri, né l'attitudine simbolica dei manufatti.

La commemorazione a lungo ha preteso il carattere della permanenza come primo elemento simbolico in controcanto alla precarietà della vita. E' dunque dalle tombe che l'architettura occidentale ha ereditato il carattere della perennità che a lungo l'ha contraddistinta come caratteristica dominante, ben prima che Vitruvio la fissasse nella sua nota *firmitas*. Ancora nel XIX secolo, nell'età dei grandi cimiteri monumentali, si controbatteva alla tesi della possibilità di una "architettura degli animali" non con riflessioni sul carattere intenzionale del costruire, bensì con

Introduction and critical framework

I. The city of the living, The city of the dead

Essays on death and dying¹ hail the 19th century to be the age of death's concealment and of an ambivalent relationship with mourning. While there was an attempt to remove death from the urban environment, the media began to propose its image again insomuch as Geoffry Gorer arrived to speak about a "pornography of death"² beginning in 1965, forging an expression which has become famous precisely because of its attempt to describe the paradoxical relationship between death and western cities.

The ostracism that has regarded cemeterial structures in compliance with hygienic measures imposed during the Enlightenment, and finally ratified by St. Cloud edict, has resulted in a corresponding and gradual distancing from the 'end-of-life' from society and consciousness, for a progressive marginalization of the theme of mourning even within architectural culture.

The fall of the funeral theme was one of the most important phenomenon that the 20th century has instilled on the architecture, globally. Prior to this, the history of architecture was susceptible of being narrated by tombs and memorials, from pyramids to the age of enlightenment, however, when the surpassing of reason over religion had not yet undermined the monumental aspects attributed to tombs, nor the symbolic attitude of their artifacts.

*Commemoration has long claimed the character of permanence as the first symbolic element in opposition with the precariousness of life. Therefore, it is from the tombs that western architecture inherited the character of perpetuity which has for long been distinguished as its dominant characteristic, well before Vitruvius authored *firmitas*. Well within the 19th century, in the age of grand monumental cemeteries, the theory of a possible 'architecture by animals' was rebutted*



l'argomentazione che nulla di ciò che gli animali costruiscono sopravvive loro, identificando evidentemente il concetto di architettura con quello di durata permanente.³

E' specificatamente questo elemento della perennità che il '900 travolge al pari di ogni altro assoluto, tanto nell'architettura della città dei vivi quanto in quella dei morti. Le logiche dell'economia introducono il concetto di "vita utile" anche nell'architettura, mutandone i fondamenti epistemologici: il costruire non è il risultato di una tensione al rimanere, ma solo il corrispondente del carattere effimero dell'esistere.

Se nell'evo storico la consapevolezza della morte si consolava nell'eternità dell'architettura, in quello contemporaneo il suo allontanamento condanna l'architettura alla condizione mortale.

Ciò che appare perduto è il carattere universale del monumento associato ad un singolo memoriale o ad un intero cimitero: l'aspetto assertivo della perennità è messo in discussione nelle architetture contemporanee da forme che riecheggiano il caduco, il transitorio, il precario. Si celebra dunque la morte nell'interpretazione della fragilità della vita, senza osare l'accenno esplicito ad alcuna precisa escatologia, abbandonata ormai anche dall'omiletica cattolica⁴ di fronte alla religiosità pluriversa e privata della nuova compagine sociale, già segnata dall'avanzata secolarizzazione.

Ciò non significa che nell'architettura funeraria manchino proposte di rilievo e interesse. Esse si pongono tuttavia nella logica del frammento, nella difficoltà di descrivere un atteggiamento progettuale comune e corrispondente ad un condiviso orientamento sociale o sentimento collettivo.

A singoli progetti questa rivista ha già dato attenzione. Alle opere descritte nell'uscita del 2012 già dedicata all'architettura funeraria⁵ potrebbero però aggiungersi altri riferimenti, a mostrare il carattere vario delle più recenti proposte elaborate in Italia. Si delinea tra queste il graduale comparire di un paradigma compositivo che in molte realizzazioni costruisce la città dei morti sul modello di quella dei vivi, come un suo duale di volta in volta aperto a particolari declinazioni.

not with reflections regarding intentionality in construction, but rather with the argumentation that nothing which animals build surpasses them, identifying evidently the concept of architecture with permanence.³

Specifically, it's this element of the permanence that the 20th century overwhelms like any other absolute, both in the city of the living and in the one of the dead. Economics introduce the concept of 'worthwhile life' even in architecture, mutating its epistemological fundamentals: building is not the result of a struggle to remain, but rather the ephemeral nature of existence. If in antiquity knowledge of death was consoled with eternal architecture, in contemporaneity its removal condemns architecture to a mortal condition.

What appears to be lost is the universal nature of the monument, be it a single memorial or an entire cemetery: the assertive trait of the permanence is call into question in contemporary architecture through forms that echo the ephemeral, the transitory and the precarious. Death is then celebrated by an interpretation of the fragility of life, without daring to explicitly mention any precise eschatology, abandoned even by the catholic homiletics⁴ in the face of the pluri-verse and private religiosity of its new social campaign, already marked by increasing secularization.

That does not mean that funerary architecture lacks influential and noteworthy proposals. Nevertheless these come up as fragments, in the difficulty to describe a common design corresponding to a shared social attitude or a collective emotion. This Journal has already addressed singular projects. To the ones which have been described in the issue of 2012 dedicated to funerary⁵ architecture some new examples could be added to demonstrate the varying character of the most recent funerary proposals in Italy. Emerging from them is a gradual compositional paradigm that in many built projects create the city of the dead within the model of the living, as its twin, from time to time open to particular declinations.

It is therefore possible to recognize a tendency to replace the "graveyard" of romantic ancestry with a return to necropolis,



Complessivamente si può così riconoscere una tendenza a sostituire il "graveyard" di ascendenza romantica con un ritorno alle *necropoli*, sebbene di quelle antiche manchi alle contemporanee il carattere pervasivo della permanenza.

Il tempo profano varca i recinti cimiteriali e coinvolge le spoglie mortali in cicliche traslazioni, fino al loro trasferimento definitivo in un ossario comune e (spesso) la dispersione dei precedenti manufatti sepolcrali. A meno che non sia lo stesso recinto sacro a farsi presenza solenne e visibile garanzia di permanenza,⁶ il fatto che anche il sepolcro si riduca a dimora temporanea ne preclude l'aura eterna, ed innesta il cimitero nello stesso tempo profano della città, ancora concepito come successione e non come durata.

II. Tra escatologie e liminalità

Se si interpretasse la prevalente tendenza precedentemente descritta rispetto alla escatologia cristiana, se ne desumerebbe una progressiva predilezione del modello apocalittico della Gerusalemme Celeste⁷ rispetto a quello edenico. Tuttavia l'interpretazione di questi processi coinvolge tendenze più ampie e profonde nelle strutture dell'immaginario. Il giardino e la città sono icone corrispondenti a prospettive escatologiche radicate, distinte e forse addirittura in vicendevole opposizione:⁸ il primo a raffigurare la morte come uscita definitiva e ricongiungimento ad una eventuale anima del mondo, la seconda come difesa e prolungamento dell'individualità anche nell'universo oltremondano.

La riconoscibilità dell'archetipo è poi oggi ulteriormente complicata dalla nuova normativa sulla dispersione delle ceneri, che vuole tale azione rituale si ammetta esclusivamente in un giardino appositamente dedicato del recinto cimiteriale.⁹ Accade così che strutture concepite quanto architettura sull'immagine della città, debbano poi ammettere per normativa spazi ad immagine di un giardino, in un meticcio simbolico la cui progettazione è resa complessa non dalle forme che si prevede si susseguano ma dal loro divergente uso rituale e significato escatologico.

In nessuno dei due casi la radice dell'icona affonda nell'eredità del cristianesimo che anzi addomestica queste immagini a

although the pervasive character of the permanence is missing in contemporary ones. Profane timing crosses the cemetery enclosures and involves mortal remains in cyclical shifts, until the definitive transfer to a common ossuary and (often) the dispersion of the previous burial artifacts. Unless it is not the same sacred enclosure to be a solemn presence and visible guarantee of permanence , the fact that the tomb is reduced to a temporary home precludes the perception of its eternal aura, and engages the graveyard in the same profane time of the city, conceived as succession and not as duration.⁶

II. Between Eschatologies and liminality

If the prevailing trend previously described would be interpreted with respect to the Christian eschatology, it would infers a progressive predilection for the apocalyptic model of Heavenly Jerusalem⁷ rather than the Edenic one. Nevertheless, the interpretation of these processes involves much wider and more profound trends within the imaginative structure. The garden and the city are icons which correspond to rooted eschatological perspectives, distinct and perhaps even in reciprocal opposition,⁸ the first to refigure death as a definitive exit and reunion with an eventual spirit of the world, the second as a defense and prolongment of individuality even in an otherworldly universe. The recognizability of the archetype is today further complicated by the new norms regarding the scattering of ashes, which want such action to take place exclusively within a dedicated garden in the cemetery.⁹ This it occurs that places conceived in their architectural image with reference to the city, must allow for normative spaces such as gardens, in a symbolic crossbreeding whose design is complicated not by forms that are expected to follow but from their divergent ritual use and eschatological significance.

In neither of these two cases the icon is deeply rooted in the inheritance of Christianity, which in fact domesticates these images a posteriori, in a process of integration and symbolic overlap. In the Christian vision, death is a simple passage to a new participation of the same ecclesia. For these reasons, the church was both the space of the living of the one of the dead, in a superimposition that in medieval times was extended



posteriori, in un processo di integrazione e sovrapposizione simbolica. Nella visione cristiana, la morte è un semplice passaggio ad una nuova partecipazione alla stessa *ecclesia*. Per queste ragioni la chiesa era tanto lo spazio dei vivi quanto quello dei morti, in una sovrapposizione che il medioevo estese all'intera città, descrivendo uno spazio di totale mescolanza tra vivi e defunti, tra presente e passato, pienamente corrispondente ad un tempo già anticipazione di quello escatologico.

La cultura igienista dell'ottocento ha così riportato la distribuzione e la tipologia dei cimiteri all'evo pre-cristiano, (quando "Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito"¹⁰) mentre l'attuale crisi dell'immagine metafisica dell'uomo ha consentito il prevalere delle logiche dell'economia e della rendita a cancellare quell'anelito all'eternità che contraddistingueva tutti i manufatti destinati ai defunti e pertanto alla permanenza. Di sacro, infine, è rimasta solo la forma del recinto.¹¹

La potenza del simbolo si riduce al linguaggio archetipale dell'elemento primitivo che distingue un dentro e un fuori, il sacro dal profano, elementi individuati e degni di inclusione da spazi amorfi, caotici, e pertanto esclusi.

Il recinto pertanto non esprime alcuna escatologia, ma solo la sua liminalità. Ciò che vi appartiene è denunciato come distinto nell'ordine di una diversità la cui natura può restare celata.

Il recinto prelude così ad un'alterità indeterminata che bene si presta alla multiforme prefigurazione contemporanea dell'universo oltremondano. Nel recinto, poi, la soglia individua un passaggio e induce un ordine temporale, scandendo, come la morte, un prima e un dopo, un presente (una presenza) ed un oltranza.

Il recinto è la forma archetipica che porta nell'architettura la semantica del limite come elemento formale fondamentale al sospetto di un'oltre, che sia fede o sia chimera. Così il recinto da barriera diventa desiderio, perché il limite presuppone il suo superamento, così come l'ostacolo presuppone il salto: "Il limite non annuncia solo la negazione di qualcosa, ma anche un significato autenticamente e profondamente positivo e dinamico. In quanto limitato nel suo essere nel mondo, nella sua razionalità e nella sua conoscenza, l'uomo rivela

to the whole city, describing a space of complete blending between those who were alive and those who had past, between present and past, fully in accordance with a time conceived as an anticipation of the eschatological one.

The hygienic culture of the 18th century brought back the distribution and typology of cemeteries to pre-Christian times, (when "Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito"¹⁰), while the actual crisis of the metaphysical image of man allows the logic of economics and of income to prevail and to delete that yearning for eternity which characterized all the artifacts destined for the deceased and thus for permanence.

Of the sacred, in the end, only the form of the enclosure remains.¹¹

The power of the symbol is reduced to the archetypal language of this primitive element that differentiates an interior from exterior, the sacred from the profane, individual elements worthy of inclusion from amorphous and chaotic spaces, therefore, excluded.

The enclosure then, does not express any eschatology, but only its liminality. That which belongs to it is denounced as distinct from an order of diversity whose nature can remain hidden. Thus the enclosure preludes to an undetermined alterity that lends itself nicely to a multi-form contemporary prefiguration of the otherworldly universe. Within the enclosure then, a threshold identifies a passage and induces a temporal order, beating, like death, a before and an after, a present (and a presence) and a furtherness.

The enclosure is the archetypal form that brings to architecture the semantics of the limit as a formal element fundamental to the suspect of any furtherness, be it faith or illusion. In this way, the enclosure from an hurdle becomes a desire, because the limitation presupposes its surpassing such as the obstacle presumes the leap: "the limit does not announce only the negotiation of something, but also an authentically and profoundly positive and dynamic significance. Although limited in its being in the world, in its rationality and knowledge, man reveals an ineradicable and complex mark since at the same roots of nature, the limit settles as the same consistence of his



un'incancellabile impronta di complessità dovuta al fatto che, alla radice stessa della sua natura, il limite vi si insedia come consistenza della sua insufficienza".¹² Così il recinto è anzitutto per l'uomo astratta rappresentazione della propria finitezza e, come tale, anche della propria mortalità.

Da qui l'architettura dei cimiteri come articolazione liminale (non escatologica), ossia come poetica di confini, fino al loro abuso, a separare i vivi dai morti, e suddividere questi in nuove classificazioni, secondo l'età o le religioni. Così, se un tempo la geografia politica della morte assumeva come suo strumento il monumento, quella attuale adotta il recinto: cadute le ideologie, la differenza sta dunque ora nelle appartenenze. E la geografia dei defunti ancora si riflette su quella dei viventi.

1. Cfr. Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en occident : du moyen age à nos jours*, Editions du Seuil, Paris, 1975; Philippe Aries "L'homme devant la mort" ed. du Seuil, Paris, 1977

2. "The Pornography of Death", 1955, articolo di Geoffrey Gorer, ripubblicato "Death, Grief and Mourning" (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1965), pp 192-199

3. J. Rickwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, [On Adam's house in paradise, 1972], Adelphi ed., Milano, 1972, p. 22

4. AA. VV., *Escatologia, aldi là, purgatorio, culto dei morti: l'esperienza di San Nicola da Tolentino. Contesto culturale, evoluzione teologica, testimonianze iconografiche e prassi pastorale*, Biblioteca Egidiana, Tolentino, 2006, p. 107

5. Cfr. IN_Bo vol 3, n. 4 "Evoluzioni contemporanee nell'architettura cimiteriale", a cura di Luigi Bartolomei e Giorgio Praderio

6. Come accade nell'opera di Monestiroli e Zermani

7. Ap. 21

8. "Le figure chiuse quadrate o rettangolari portano l'accento simbolico sui temi della difesa, dell'integrità interiore. La cinta quadrata è quella della città, è la fortezza, la cittadella. Lo spazio circolare è piuttosto quello del giardino, del frutto, dell'uomo o del ventr..." G. Durand, *Le strutture Antropologiche dell'Immaginario* [Les structures anthropologiques de l'imagination, 1963], Ed. Dedalo, Bari, 2009, p. 306

9. legge 130 del 30 Marzo 2001, "Disposizioni in materia di Cremazione e dispersione delle ceneri"

10. "it is forbidden to bury or to cremate a corpse in urban areas", Tabula X, duodecim tabularum leges.

11. M. Eliade, *Il sacro e il Profano*, [Le sacré et le profane, 1965] Bollati Boringhieri, p. 22; si veda anche R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, [Art and visual perception: a psychology of the creative eye, 1954] Feltrinelli ed., 2006, p. 189

12. A. Gentile, *Filosofia del Limite*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2012, p. 5

incapacity".¹² Thus, the enclosure is announced to man as an abstract representation of his own finiteness, and as such, as that of mortality.

From here the architecture of cemeteries is a liminal articulation (not eschatological), that is, a poetry of boundaries, up to their abuse, to separate the living from the dead, and subdivide the deceased in new classifications according to age and/or religion. Hence, if at one time the political geography of death might assume the monument as its instrument, the present one will adopt the enclosure: having lost ideologies, the difference is now only in affiliation. And the geography of the dead still reflects the one of the living.

1. Cfr. Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en occident : du moyen age à nos jours*, [Editions du Seuil: Paris, 1975]; Philippe Aries, *L'homme devant la mort*, [Editions du Seuil: Paris, 1977]

2. Geoffrey Gorer, *The Pornography of Death*, 1955, ripubblicato *Death, Grief and Mourning*, (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1965), pp. 192-199

3. J. Rickwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, [On Adam's house in paradise, 1972], (Adelphi, Milano, 1972) p. 22

4. AA. VV., *Escatologia, aldi là, purgatorio, culto dei morti: l'esperienza di San Nicola da Tolentino. Contesto culturale, evoluzione teologica, testimonianze iconografiche e prassi pastorale*, (Biblioteca Egidiana, Tolentino, 2006), p. 107

5. Cfr. "IN_Bo.Evoluzioni contemporanee nell'architettura cimiteriale", vol 3, n. 4 (2012) edited by Luigi Bartolomei and Giorgio Praderio.

6. As it happens in the work of Monestiroli and Zermani

7. Ap. 21

8. "The square or rectangular closed shapes bring the symbolic emphasis on themes defending interior integrity. The square surrounding wall is that of the town, fortress or citadel. Circular space is rather that of the garden, fruit, egg or belly or..." G. Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary* [Les structures anthropologiques de l'imagination, 1963], (Boombana Publications, 1999), p. 240

9. legge 130 del 30 Marzo 2001, "Disposizioni in materia di Cremazione e dispersione delle ceneri"

10. "it is forbidden to bury or to cremate a corpse in urban areas", Tabula X, duodecim tabularum leges.

11. M. Eliade, *Il sacro e il Profano*, [Le sacré et le profane, 1965] Bollati Boringhieri, p. 22; see also R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, [Art and visual perception: a psychology of the creative eye, 1954] Feltrinelli, 2006, p. 189

12. A. Gentile, *Filosofia del Limite*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2012, p. 5



Si ringraziano i seguenti revisori degli abstract di questo numero:

Federico Badiali_Facoltà Teologica dell'Emilia Romagna
Maria Beatrice Bettazzi_Dipartimento di Architettura - Università di Bologna
Alberto Bortolotti_Architetto, Bologna
Matteo Cassani Simonetti_Dipartimento di Architettura - Università di Bologna
Andrea Dall'Asta_Direttore del Centro Culturale e la Galleria San Fedele di Milano
Martin Ernerth_Architetto, Berlino
Mauro Felicori_Direttore della Reggia di Caserta e fondatore dell'Associazione dei Cimiteri Storico-Monumentali in Europa (ASCE)
Andreina Milan_ Dipartimento di Architettura - Università di Bologna
Peppino Ortoleva_Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi di Torino
Javier Rodriguez Barberan_ Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas - Universidad de Sevilla
Marina Sozzi_Antropologa e Presidente dell'Associazione Infine Onlus

We thank the following reviewers of the abstracts for this issue:

Federico Badiali_Facoltà Teologica dell'Emilia Romagna
Maria Beatrice Bettazzi_Dipartimento di Architettura - Università di Bologna
Alberto Bortolotti_Architect, Bologna
Matteo Cassani Simonetti_Dipartimento di Architettura - Università di Bologna
Andrea Dall'Asta_Director of the Galleria and Cultural Center San Fedele in Milan
Martin Ernerth_Architect, Berlin
Mauro Felicori_Director of the Reggia di Caserta and founder of the Association of Significant Cemeteries in Europe (ASCE)
Andreina Milan_Dipartimento di Architettura - Università di Bologna
Peppino Ortoleva_Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi di Torino
Javier Rodriguez Barberan_ Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas - Universidad de Sevilla
Marina Sozzi_Anthropologist and President of the Association Infine Onlus



Indice

Index

pp.

Sessione I: Un approccio critico ai casi studio

Courtney D. Coyne-Jensen, *La sincretica topografia di Tallum: verso la morte – verso la vita*

Gilda Giancipoli, *La casa dei morti. Il cimitero San Cataldo a Modena, di Aldo Rossi e Gianni Braghieri*

Francesca Mugnai, *Le forme della memoria e la ricerca di simboli universali*

Carlotta Torricelli, *Inserti urbani e visioni di paesaggio. La tensione tra progetto e luogo nei cimiteri di Sigurd Lewerentz*

Sessione II: Problematiche urbane e di paesaggio

Maria Anna Caminiti, *I complessi cimiteriali e il paesaggio antropizzato*

Giovanni Comi, *Tra due mondi. Sverre Fehn e il Crematorio di Larvik*

Jesús Ángel Sánchez-García, *Risignificazione di un luogo di sepoltura romantico: contesto urbano e cambiamento dei ruoli alla tomba John Moore a La Coruña, Spagna*

Sessione III: Cimitero come deposito culturale

Annalisa Boi, Valeria Celsi, *Il tempio crematorio nel Cimitero Monumentale di Milano*

Donna L. Cohen, Amanda R. Culp, *Cimitero narrativo. Disposizione rituale e riassetto*

Nilly R. Harag, *Il passato è un terreno morto*

Session I: A critical approach to case studies

Courtney D. Coyne-Jensen, *Tallum's Syncretic Topography: To Death – To Life*

11-21

Gilda Giancipoli, *The House of the Dead. The San Cataldo Cemetery in Modena, by Aldo Rossi and Gianni Braghieri*

22-34

Francesca Mugnai, *The temple crematorium in the Monumental Cemetery in Milan*

35-43

Carlotta Torricelli, *Urban Insertions and Landscape Visions. Tension between Design and Place in the Cemeteries by Sigurd Lewerentz*

44-59

Session II: Landscape and urban issues

Maria Anna Caminiti, *Cemeteries and the human landscape*

61-72

Giovanni Comi, *Between two worlds. Sverre Fehn and the Crematorium in Larvik*

73-84

Jesús Ángel Sánchez-García, *Resignification of a Romantic Burial Place: Urban Context and Changing Roles at John Moore's Tomb in Corunna, Spain*

85-98

Sessione III: Cimiteries as cultural permanence

Annalisa Boi, Valeria Celsi, *The Crematorium Temple in the Monumental Cemetery in Milan*

100

Donna L. Cohen, Amanda R. Culp, *Narrative Cemetery. Ritual Arrangement and Rearrangement*

114-124

Nilly R. Harag, *The past is a dead country*

125-131



Claudio Sgarbi, *La morte e la tomba dell'architetto*

Sessione IV: Aspetti socio-politici

Luigi Bartolomei, *Morte e vita. Nuovi equilibri nel paesaggio italiano*

Klára Frolíková Palánová, Jan Kovář, Tomáš Babor, Ivona Dlábiková, Ondřej Juračka, *Requisiti per l'architettura della cremazione nella contemporanea società laica*

Carla Landuzzi, *La ricerca di una immortalità digitale?*

Gwendolyn Leick, *Commemorare e seppellire i compagni morti. Cimiteri dei martiri rivoluzionari in Cina e Nord Corea*

Paniz Moayeri, *L'uso della memoria collettiva al cimitero di Teheran Behesht-e Zahra come strumento di propaganda*

Sessione V: Progetti

Katerina Michalopoulou, Antonis Touloumis, *ET IN ARCADIA EGO. Eseguire musica come architettura*

Luiz Rabelo, *Soledade. Il primo cimitero dell'Amazzonia*

Simone Rostellato, *Analisi paesaggistica del cimitero acattolico di Roma e progetto di nuovi elementi per il culto della memoria*

Chiara Tiloca, Andrea Zangari, *Grabeskirche – La chiesa dei sepolcri: un nuovo modello per "cimiteri di quartiere"?*

Claudio Sgarbi, *The Death and the Tomb of the Architect*

132-141

Sessione IV: Socio-political aspects

Luigi Bartolomei, *Death and life. New balances in Italian Landscape*

Klára Frolíková Palánová, Jan Kovář, Tomáš Babor, Ivona Dlábiková, Ondřej Juračka, *Requirements for cremation architecture in contemporary secularized society*

Carla Landuzzi, *The search of a digital immortality?*

143-149

Gwendolyn Leick, *Commemorating and burying dead comrades. Revolutionary martyrs' cemeteries in China and North Korea*

150-158

Paniz Moayeri, *The Use of Collective Memory in Tehran's Behesht-e Zahra Cemetery as a Tool for Propaganda*

159-165

Chiara Tiloca, Andrea Zangari, *Grabeskirche – The graves-church: a new model for "neighborhood cemeteries"?*

179-193

Katerina Michalopoulou, Antonis Touloumis, *ET IN ARCADIA EGO. Performing Music as Architecture*

195-207

Luiz Rabelo, *Soledade. The first cemetery of the Amazon*

208-215

Simone Rostellato, *Landscaping analysis of the non-catholic Cemetery in Rome and design of new elements to the cult of memory*

216-228

Chiara Tiloca, Andrea Zangari, *Grabeskirche – The graves-church: a new model for "neighborhood cemeteries"?*

229-241

SESSION I: UN APPROCCIO CRITICO AI CASI STUDIO

SESSION I: A CRITICAL APPROACH TO CASE STUDY



La sincretica topografia di Tallum: verso la morte – verso la vita

Tallum's Syncretic Topography: To Death – To Life

Questo documento si concentra sulla topografia di Skogskyrkogården (The Woodland Cemetery), progettata da Sigurd Lewerentz e Erik Gunnar Asplund, a partire dal 1914. Invece di determinare le affinità formali o stilistiche, questa ricerca esplora la comprensione primaria del territorio per lo schema stesso, entro il più ampio contesto socio-culturale del tempo. Esaminando la profonda pre-occupazione degli architetti per il livello effettivo del terreno del sito, si rivelano alcuni dei principali modi in cui il sito è stato (ri)articolato come una topografia sincretica che ha cercato di attivare rinnovati legami tra i vivi e i morti. Esplorando questa ragione tensionale ci viene offerta inoltre l'opportunità di comprendere meglio come questa pre-occupazione sia stata allineata al moderno tentativo di ristabilire una vita più significativa tramite una realtà più terrena e autentica.

This paper focuses on the topography of Skogskyrkogården (The Woodland Cemetery), designed by Sigurd Lewerentz and Erik Gunnar Asplund, beginning in 1914. Rather than determining formal or stylistic affinities, this research explores the primary understanding of the ground for the scheme itself, within the wider socio-cultural context of the time. Examining the architects' profound pre-occupation with the site's actual ground reveals some of the key ways the site was (re)articulated as a syncretic topography that endeavoured to enable renewed linkages between the living and the dead. Probing this tensional ground moreover affords us opportunities to better understand how this pre-occupation was aligned with the modern attempt to re-establish a more meaningful existence via a more grounded and authentic reality.

Courtney D. Coyne-Jensen

Independent architecture and urban design professional based in Copenhagen, Denmark. Assoc. Prof. at DIS, Architecture + Design Dept. Founder and owner of Lux Lumina. Co-founder and co-editor of DEAR publication. Formerly teaching and practising in NZ, ZA, UK, DE, SP, and US; and recipient of Young Artist Grant from the Danish Arts Foundation.

Parole chiave: **Morte; Terra primordiale; Sincretismo; Tallum; Topografia**

Keywords: **Death; Primordial ground; Syncretic; Tallum; Topography**



Introduction

Across numerous ages and cultures, the design of sacred landscapes and monuments specifically designed and consecrated for burial exist as some of the most telling, concretised forms of a society's attitudes, philosophies and rituals of death. The topographies of cemeteries in particular can be seen to explicitly embody the predominate 'face(s) of death' within wider culture – both symbolically and literally. Cemeteries are not merely mediating thresholds between *extra moenia* and *intra moenia*. For many, cemeteries also exist to mediate thresholds between worlds.

In 1914–15, Swedish architects Sigurd Lewerentz and Erik Gunnar Asplund won the Stockholm South Cemetery Competition (more commonly known today as *Skogskyrkogården*, 'The Woodland Cemetery'). Their winning cemetery design, entitled *Tallum*, was amongst the forerunners in a series of twentieth century municipal cemeteries to be built outside Stockholm proper. The cemetery's pre-determined extra moenia location did not however deter the architects' from endeavouring to create a design that would counterpose modernity's prevailing tendencies to banish death (and the dead) from daily life. In this paper we shall consider how, through the design of *Tallum*, the architects strove to create a cemetery as

a syncretic typography, which could enable renewed relations between the realms of the living and the dead – and ultimately between conceptions of life, death and renewed life. During recent decades, considerable research has been published on *Skogskyrkogården*.¹ However, most of this has focused on determining formal or stylistic affinities and its artistic value as a masterpiece,² rather than on examining the primary understanding of the ground for the scheme itself as situated within the period's socio-cultural, socio-religious, and socio-political contexts. This paper will examine the architects' profound pre-occupation with the site's actual ground, exploring some of the ways that *ground* has been (re)articulated in order to more meaningfully mediate relationships between the living and the deceased. Through an investigation of *Tallum*'s tensional and syncretic topography, this paper will argue that the architects' fixation on the site's actual ground was aligned with the modern attempt to re-establish a more meaningful existence via a more authentic and rigorous attachment to the ground itself. In short, we speak of the need for a more grounded and authentic reality (mode of being). Thus *ground* in the context of this paper must be understood foremost in the ontological sense; as the Heideggerian notion of ground, as the embodied side of the lived-world and

as the setting and support for articulation.³ The primary vehicle for situating *Tallum* will be through a discussion considering: nineteenth and twentieth century burial reforms in Sweden; the modern condition of groundlessness; and the *Tallum* cemetery as 'socio-political ground', 'primordial ground', and 'Christian ground'.

I. Reassessing 'Ground' in Socio-Political Reform

I.A. Nineteenth Century Burial Reform: Hygiene, Aesthetics and Denial of Death

Socio-political reforms and burial reforms are historically and indivisibly entangled in In the Church-State nation of Sweden. From the time of the Middle Ages, three major burial reforms have occurred in Sweden: the banning ad *sanctos* burial (1783); the modification of the Lutheran doctrine to allow cremation (1882); the planning of the first suburban municipal cemetery (Stockholm North Cemetery, 1827). Each of these was chiefly determined by Post-Enlightenment concerns of efficiency, hygiene, aesthetics, and economy. The underlying aim was to banish the face of death from any – all – aspects of everyday life.

With its *extra moenia* siting, Paris' Père Lachaise Cemetery (1804) was Stockholm North Cemetery's main design precedent: a park-like landscape mimicking a secularised



world of leisure, where all thoughts of urbanity's chaos were to be forgotten amidst the sanctity of nature, and where death itself was to be hidden beneath a rationalised, hygienicised, and sublime aesthetic. This reflected and concretised society's prevailing anxiety and denial of death, and desires to suppress the very fact of human finitude. These works and this period can be seen to not only have amplified the physical gap(s) between the realms of the living and the dead, but more critically this period underwent a further widening of the gap in the ontological continuum. Nevertheless, all this is not to say that there was not a high concern for death in this period. On the contrary, society was seemingly obsessed with death – with keeping it sanitised and out of sight as much as possible. Death, or rather a *being-toward-death*, had been rejected by life, and with this a sense of wholeness was lost.⁴

I.B. Twentieth Century Burial Reform: Regeneration and the Search for Authenticity In Sweden during the early twentieth century, and across the Western world in general at this time, the social climate was characterised by a general feeling of World dissolution, or groundless-ness.⁵ War, industrialisation, and the disappearance of any secure canon(s) contributed to a breakdown in the ontological continuum, including a general awareness of the

irreplaceability of the actual ground of the earth. This crisis of the Western psyche in general in this period was also made most explicit in the period's writings, seen for example in works spanning from Nietzsche's "crisis of the spirit"⁶ to Rilke's *Worpsswede*. By 1914, when Lewerentz and Asplund were working on their competition proposal for the Stockholm South Cemetery Competition, society's previous sentiments of self-doubt had begun to undergo a transformation, and much of this was tied to a revival of historical roots by State and Church. At this time, Swedish society was experiencing a renewal of self-consciousness, and collective-awareness of the need for increased socio-political and spiritual reformations. State and Church strengthened their union with the aim of establishing a ground for the betterment of culture; which came to be characterised by flexible, anti-hierarchical social structures and an overall more informal lifestyle. It is important to note that burial reform was one of the major issues collaborated upon: the planning of new cemeteries, coupled with a reanimation of the practise of cremation. It was hoped that all this would bring forth an overall change in society's attitude(s) toward death. The motto of this campaign by the unified Church-State was *jämlighet*, meaning 'equality' and 'sameness'. And as a part of this motto and its polices, all citizens were guaranteed a Lutheran burial

by cremation. With this, death and the dead – once cast out of everyday life – were again included as apart of society's search for a more meaningful and authentic existence.⁸ Up until the Helsingborg Crematorium Competition (1914), this new recognition of death in Swedish society had occurred chiefly through the auspices of social reforms, and the cemetery as an institution was still rationalised; death and its need for inclusion were still pursued chiefly as socio-political constructs. The Helsingborg Competition is extremely significant for many reasons; not in the least because it provided the first architectonic response to Sweden's modern socio-political desires of establishing an equalising, authentic ground that would simultaneously embrace life and death. As a part of this, architecture and landscape were embraced as the primary vehicles with which to realise the desired socio-cultural-spiritual evolutions. The belief was that to elevate the culture and to uplift life, the approach to architecture and landscape had to be transformed, and if this were done, it could provide a rejuvenation – even a salvation – of culture.⁹

The winning design of the Helsingborg Crematorium Competition significantly shaped the brief for the Stockholm South Cemetery that, amongst other things, called for an end to purely romanticised articulations of cemeteries. The new



cemetery typology was to embody optimism and regeneration; expressing renewal individually and collectively – and in death and in life. The hygiene obsessions and rationalisation of the previous period were now to be transformed towards *jämlighet*. More significantly, the Stockholm South Cemetery brief prescribed a psychological-spatio-temporal sequencing of spaces in which mourners would be encouraged to confront and accept death.¹⁰ They would do this by being engaged in ritualised psycho-spatio-temporal movements progressing from darkness to light, from low to high, from built to natural, and from life to death... to new life.¹¹ This emotive cycle of mourning was introduced as the necessary reciprocal to function(alism). Thus the living, as well as the dead, were seen as the points of departure in this new approach to cemeterial design.

Sigurd Lewerentz's scheme¹² was amidst the winning entries in the Helsingborg Crematorium Competition that were displayed in the 1914 Baltic Exhibition in Malmö, and it was here, standing before his model with the very telling entitling of '*To death – to life*', that Asplund and Lewerentz would meet and agree to collaborate on the Stockholm South Cemetery Competition.¹³

II. Seeking Authenticity in *Tallum's* Primordial Ground

The given site for Stockholm South Cemetery was formerly a sand and gravel pit, comprised of a prominent bedrock hill and a vast pine forest. In their *Tallum* proposal,¹⁴ Lewerentz and Asplund strove to not only further the programmatic ideals of the Helsingborg Competition, they also strove to maintain and enhance as many of the site's inherent qualities as possible. They would use the granite ridge and forest as the constant points of reaffirmation and return for their design. For the architects, this was to preserve, improve, and re-discover the (archê)typical, primordial Swedish landscape.¹⁵ Nature, as primordial ground (forest and mound), was understood as authentic because it was perceived as being prior to the present culture – or any other culture. It was seen as the means for recovering the depths of (Swedish) tradition, and thereby a more grounded existence. In short, the site's existing ground, as primordial ground, was perceived as the more grounded representation of the ontological continuum; as the means and receptacle for recovering an ontological understanding of World. In their winning proposal, all things human-made have been subordinated to the presence of the 'primeval' forest and mound. The pines have been selectively and minimally

thinned into smaller burial glades, and all the individual graves (and two of the three main chapels) are woven into the enveloping pines. Furthermore, nearly all footpaths and roads follow the undulating topos. The few formal, axial, processional 'ways' that have been designed to interconnect and approach the chapels have nevertheless also been subtly articulated. In all cases, the pathways are either narrow slices through the forest or earth-bound paths lined with trees and/or graves. A retaining wall formed of the site's natural stone defines the cemetery's boundary to the surrounding suburb.

II.A. Forest and Clearing

It is not only within *Tallum's* physicality that the importance of the forest is made manifest, but it is also in the design's naming: in *tall* meaning 'pine'. Although previous research points out National Romantic affinities to this naming and its Latinising '*um*' suffix,¹⁶ *Tallum* must be understood foremost, in the context of this paper, in its most primal sense: as *pine*. Read as such, it can be comprehended as the architects' unspoken yet adamant declaration to reaffirm the land's primordial pine forest and pine tree. Lewerentz and Asplund's winning proposal preserved so much of the existing forest that the competition jury's one main objection was to the pines' total dominance; monotony and uniformity. The call for "wider and more



open clearings”¹⁷ and a more formalised, tectonic reworking of the ground deserves careful consideration here because it can be seen to reflect the wider cultural currents of the time. These objections externalise how society’s prevailing conception of nature (as embodied in the jury’s comments) was primarily informed by the modern fear and avoidance of death. The fact that the jury envisioned the forest’s omnipresence as potentially “merciless and frightening” can be seen to echo society’s tendencies to equate nature – uncultivated nature – with death, melancholy, and the sublime.¹⁸ Despite beginning transformations in societal views, nature was still perceived, for the most, as a sanitary aesthetic mask – as a medium for holding death’s inevitability at bay. The jury’s comments were related more to purely functional and aesthetic approaches than to ontological concerns.

Positing that the architects were looking to the pine in its most primitive essence¹⁹ – as tree and forest, as both symbol of the pagan World Tree (*Yggdrasil*)²⁰ and symbol of the primeval forest (*Urskog*) – this paper will now argue that, for the architects, *Tallum* was perceived as the ultimate domain of regeneration. *Tallum*, as *pine*, can be understood to stand for both the paradigmatic notion of the individual tree (being symbolic of all vegetation), and for the forest made of many trees (being symbolic

of nature’s eternal, regenerative properties). In this polysemic reading of *tall* dwells the tension of belonging partly to the paradigm of the forest and partly to the actual forest itself. *Tallum*’s ritualised topography has been designed to confront one with death, so that they may come to terms with death... and ultimately to renew attitudes towards life.

The championing of the primordial by Lewerentz and Asplund must not be misunderstood as attempts to combat urbanity nor to create an *Ersatz* for it; as it was for Romanticism’s philosophising-poets, artists and architects,²¹ for example. The architects were clearly receptive to the era’s art,²² though they can be seen to diverge from it by not having represented nature and humans in ominous opposition to each other. While the articulation of *Tallum*’s forest recalled the modes of being of Sweden’s earliest peoples, it also approved and introduced the reality of the human-fabricated world of modern culture into its continuum. Hence, to maintain and move within *Tallum*’s primordial ground was not entirely a nostalgic longing for the past. Rather it was about seeking and supporting an ontological mode of being. And begin akin to ancient Viking grave-fields, it was about living with, and accepting, the reality of death; that is, death as an extension of life. Lewerentz and Asplund were neither

positing nor planting an attack of nature over culture,²³ but were instead preserving, recovering, and privileging what they saw to have always been there: primordial ground *in illo tempore*.²⁴ Moving in relation to, and within, a horizon of a rich mytho-poetic past,²⁵ *Tallum*’s forest was regarded as sacred by virtue of its tradition – a tradition that was understood to long precede human history and extend before the gods.²⁶ As hallowed ground, the primeval forest’s sacred depths were sought as dwelling place(s) by the gods.²⁷ And by minimally clearing the land, it is as if the architects were silently proclaiming – reminding – that salvation and authentic *being-in-the-world* are situated foremost in the deep past of primordial ground, not solely in the historical past of cultivated ground alone.

There are three main conditions where clearings have been introduced into *Tallum*’s forest, and which merit deliberations: in the smaller burial glades; in the areas of the crematorium complex and chapels; in the area surrounding the ‘Grove of Remembrance’ mound, and extending to the Chapel of the Holy Cross and crematorium complex. In the first two instances, the forest has been carved into prudently. When it became necessary to remove some pines in order to situate graves, buildings, or to provide more light to the forest floor, deciduous trees were (re)planted nearby. This (re)



planting could be read as an attempt to hold the human-fabricated world of culture at a distance. Yet, since the reforestation was in itself cultivation, it must instead be perceived as a way of reintroducing cultivated ground into primordial ground, and life into the realm of death/rebirth. In *Tallum's* forest, 'original' tree(s) and re-forested tree(s) – the symbolic and the literal – cohabit in an agonistic field of conflict and synthesis. Deciduous bodies represent the temporal/mortal, whilst the conifers represent the eternal/primordial. Nature's cycles²⁸ come to the fore as reminders of the equality had in the necessary death of all "back into those things from which they came";²⁹ the equality in life/death... a sort of social and cosmic *jämlighet*.

The third and most consequential clearing – occurring between the 'Grove of Remembrance' mound and the Holy Cross Chapel and crematorium complex – establishes the possibility for a constant movement, both actual and symbolic, between death (represented in both the deceased body and the buildings as a receptacle of death) and new life (represented in the mound, grove, and nature's regenerative properties). Here, figure and field are set into a dialogue *through the ground*. This clearing yields absolute prominence to the mound and to the mound's symbolism of new life; whilst the chapel and crematorium

complex sit in the valley, symbolic of death. The architecture mediates the boundary between forest and clearing. Like the burial glades, this clearing – which makes way for the quasi-cultivated, quasi-urbanised nature of the mound and grove – also represents a welcoming of the site's primordial ground on civic terms.

II.B. Mound and Valley

Even more so than with(in) the forest, it was in the actual ground of the site itself – most readily in the situation of the 'Grove of Remembrance' mound – that the architects struggled to establish a basis for an ontological understanding of ground and more authentic mode of being. In the mound, which evokes Scandinavia's prehistoric burial tumuli (*domarringar*)³⁰ and the borough moot (*tingställa*),³¹ the renewed attitude toward death and the search for *jämlighet* have been given their most articulate – and archaic – expressions. Like the prehistoric tumuli, *Tallum's* mound symbolises regeneration within the earth; the preservation and regeneration of single bodies as much as a communal body. The Holy Cross Chapel is situated in the clearing's valley, the former site of the gravel pit. The ground's undulating topos (a descent begun at the mound) flows into the concave floor/ground of the Holy Cross Chapel. And at the nadir of the chapel lies the catafalque,

where the deceased is lowered for cremation at end of the burial rite. This descent-point is defined by a void into the earth's darkness. Reciprocal to this downward movement is the skyward movement of the mound. These antipodes are physically connected by the unbroken curvature of the topography, and connected visually by the massive opening in the chapel façade. It is as if this gesture signifies that as the body descends inside the chapel, its soul simultaneously ascends through the aperture at the centre of the Remembrance mound's grove of trees. The valley, being linked with death, holds all things corporeal in her bosom, while the mound rises as a symbolic harbinger of regeneration and rebirth. This two-way tensional dynamic between valley/mound (earth/sky), is brought into equilibrium through the ground's continuity. The topography's ascent – from chapel, to mound, to tree(s) – can be seen to embody the ritualised movement from funeral, to interment, to resurrection. Moreover, it may be seen to mediate a lifting progression from the fear of death to the promise of regeneration.

This notion of equilibrium must also be connected back to a discussion of equality, and to the fact that *Tallum's* mound was designed not only to be seen, but also to be seen out from; to be accessible by mortals. *Tallum's* mound, like an ancient burial mound, can also be seen as a 'sacred centre'³² that



encourages human participation. *Tallum's* mound is not intended as a privileged seat solely for the Divine. Being mimetic of pagan *tingstäällar*, it is on occasion meant to be cohabitated by mortals, in order to afford mortals the possibility of momentary communication with the dead and/or Divine. In the design of *Tallum*, mourners are encouraged to meander to the mound's apex and stand amidst the grove – and this must ultimately be seen as a gesture of *jämlighet*. Yet, the fact the architects articulated the mound to imply that cosmic connections can occur via the individual alone – that is, devoid of culture's greater structure, which enabled intercession at the time of *tingstäällar*, for example – can be seen to reflect modernity's³³ lack of proper mediation in general. The design of *Tallum's* mound affords absolute freedom to the individual. However with this emancipation also comes the onus of having to mediate the World alone.³⁴ Perhaps it is exactly this plight – the need for a more fully mediated understanding of World – that the architects were actually challenging us to remember and experience with(in) *Tallum's* mound. On one level, the mound's grove speaks of a *jämlighet* found in the harmonic tension between primordial and cultivated (socio-political) ground. The architects retained the site's primordial topography, yet cultivated its top with a clearly human-made, square-

formed grove. On a deeper level, the trees speak of an equality inherent in human finitude. Standing solemn and dignified, the grove presides over the entirety of *Tallum*. Each tree, standing surrogate for the absent-present elders of Sweden's primordial past, mediates between earth and sky.³⁵ It can thus be argued that the architects have situated these deciduous trees chiefly as reminders of cosmic justice³⁶ and of *jämlighet*. The trees' branches weep towards the ground, as if to communicate – remind – that all things arise from, and return to, the earth. Each tree, as arbiter, is Time. And the law they proclaim – waning occurs following a fixed span of growth, then death balances birth – is silently manifested in nature's continuous temporal pendulum of life, death, and renewal.

III. Lacking Authentic Ground in Modern Christianity

In the design of *Tallum*, Christian symbolism and iconography are negligible and unfulfilled. Since the architects privileged the site's primordial ground as the principal medium of symbolic representation, the notion of Christian ground is ambiguous and fragmentary. Therefore, Christian ground must be discussed here as the architects dealt with it in praxis: not so much as ground, but as a series of fragments within the wider

primordial topography. Spanning from the competition sketches to the realised design of *Tallum*, Christianity (as an institution) has been reduced to a handful of biblical place names and dogmatic, ecclesiastical freestanding objects within the site's primary clearing. To reach a deeper understanding of the ontological implications of situating Christian eschatological fragments within the greater context of a primordial understanding of nature-as-regenerator, *Tallum's* Christian ground must now be considered in terms of two major fragments: [A] 'The Way of the Cross'; [B] 'The Resurrection Monument'.

III.A. The Way of the Cross

The competition sketch for 'The Way of the Cross' drawn by Lewerentz depicts a narrowly winding footpath, slowly climbing through the mysterious darkness of the burial glades. At the path's beginning stands a large, leaning, wooden cross. The path can be seen to be simultaneously Christian and pagan; fusing the *Via Dolorosa*³⁷ and *Via Appia*³⁸ within the primeval forest. Here, representations of all levels of the ontological continuum – graves, mourners, cross, trees, etc. – are intended to coexist within the greater regenerative body of the forest.

The situatedness of the cross can be read as the architects' declaration that Christian redemption and rebirth are to be understood only as part of the primordial's



deeper promise of salvation. According to the sketch, it is within the forest, moving ritually towards the chapel, where death can truly be confronted, loss accepted, and the hope of new life (re)instilled. Lewerentz drew the cross as a tree-amongst-trees situated within the forest's greater entity. In this image it is as if the 'original tree' from the Garden of Eden, which later became Christ's crucifix, is still metamorphosing – via nature's regenerative cycles – into becoming a perfectly upright, mediating tree once more.

The position and articulation of the cross and path in Lewerentz's competition sketch would subsequently undergo several revisions. When Asplund was later appointed sole responsibility of designing the Holy Cross Chapel and crematorium, he also inherited the dilemma of 'The Way of the Cross'. Asplund's situating of the cross became even more groundless: being transformed at one stage into a granite obelisk and in another stage being completely removed. This uncertainty can be seen to be indicative of the place of Christianity within Sweden's cultural climate at this time.

Asplund eventually returned to the cross several schemes (and decades) later, and the path was again named 'The Way of the Cross'. As realised, this externalises the architects' anxieties in dealing with the Christian fragment within a wholly other framework:

where true authenticity and salvation were seen as being embodied in the depths of primordial ground. The realised Way, like the competition sketch, slopes slowly upward towards the chapel. Sinking into the ground, grass pushes up between the irregular paving stones. Like the forest and mound, this path is concurrently primordial ground and cultivated ground.

Contrary to Lewerentz's initial sketch, the realised Way is axial and fully devoid of its forest setting. The once leaning, wooden cross was transformed into a perfectly upright, monolithic, black granite cross. It became 'The Great Cross' – yet it signifies neither the path's beginning nor end. It stands prominently ambiguous and free-floating, right before the great portico, in tension between the Holy Cross Chapel and the mound. The materiality of 'The Great Cross' has been inherited from its transitory design phase as a monolithic obelisk. More importantly, this overly explicit monumental articulation should be understood as a consequence of the architects having placed so much symbolic weight on – in – primordial ground. The symbolism embedded in the mound's mass could, in the end, only be countered with such a literal interpretation of mass as manifested in the cross' granite materiality.

III.B. The Resurrection Monument

Since its very beginning, John Lundqvist's statue called 'The Resurrection' was approached by the architects as a fragment. It was created in 1908, completely independent of any connection to the cemetery, and it only first came into the realm of the public eye – and into *Tallum*'s primordial ground – after being displayed at the 1930 Stockholm Exhibition in a special section dedicated to funerary art. Contemporary art critics heralded Lundqvist's statue as representing the spirit and pathos of the times, and proposed it be erected in *Tallum*.³⁹

Subsequent to the public's favourable responses to 'The Resurrection' monument, the cemetery committee asked the architects to suggest a location within *Tallum*. Faced once again with the problem of the Christian fragment, devoid of any contextual ground, the architect(s) struggled for almost a decade before locating the monument where it stands today: at the centre of the great portico's impluvium. Just as the need to be utterly literal with 'The Way of the Cross' naming, the portico was subsequently named 'Monument Hall'. Words were again made to bear the weight – the meaning – for the symbol that no longer could.

The statue, pregnant with symbolisms of Christian rebirth (three vertical figures ascend, resurrected atop three horizontal



purgatorio figures), is positioned in direct reciprocity to the 'Grove of Remembrance' mound. The dialectical tension in-between these two figures' differing notions of salvation is held in equipoise through the continuity of the ground. The portico is articulated as an inverted mimesis of the square-formed grove of trees atop the mound. The mound rises, yet its movement is ultimately downward, back into the earth; as we are reminded by the trees' weeping branches. Conversely, the portico lies in the valley with a concave floor and a skyward-pointing roof. At the grove's centre is a *void* yielding to the ground and to 'salvation in the earth'; whilst at the portico's centre is the *solid* of 'The Resurrection's salvation.

The overall irresolute manner in which the architects were left to deal with Christian symbolism at *Tallum* illustrates modernity's prevailing problem in addressing the current cultural situation in any decisive way using Christian tradition. It also reflects the dilemma arising out of the architects' extreme privileging of the site's primordial ground above all else. It was almost as if the architects were positing that if they got the ground right then they didn't need anything else. In the end, the only place left for Christian dogma in *Tallum* is as fragments – as a few scattered objects floating groundlessly in the modern clearing.

IV. Conclusion

A state of groundless-ness within wider culture drove a search for authenticity in *Tallum's* actual ground. In a most basic sense, the salvation of culture and the means for a more grounded mode of being were seen to be lying tacitly and latently in the sacrality of the earth. The background for such groundless-ness has been seen in other, wider attempts to recover ground; such as those in the domain of early twentieth century socio-political and spiritual reforms that were aimed at recovering a more equalising and authentic existence. Lewerentz and Asplund's extreme privileging of primordial ground can be seen as being indicative of the wider culture's principal reliance on social ground; society's reliance upon socio-political 'equality' reforms as a way to re-establish lost ontological ground. This resulted in fragmentation, which typified a breakdown of a fully mediated ontological continuum in modernity. But ultimately the architects' dilemma is more fundamental and much deeper. Through their extreme preoccupation with the site's pervasive nature, it has been argued that the architects understood authenticity to reside foremost within the ground – in its most actual and primordial sense. Because of this understanding, the ground itself has been invested with meaning. However,

with meaning normally comes increased articulation, at a level which consistently attempts to break free from the dumb and primordial; thus neutralising the significance invested in the earth as unshaped and archaic ground. As a consequence of this unremitting – and almost viscous – circle, *Tallum* exists as an agonistic ground of tensions, mediated by a constant interplay of conflicts and syntheses. Within this ongoing exchange lies the fundamental dilemma with which the architects were invariably faced when creating this syncretic typography.

1. Wilfried Wang, et al., *Architect Sigurd Lewerentz: Photographs of the work & Drawings*, 2 vols., ed. Claes Dymling, Byggförlaget, Stockholm 1997; Bengt O.H. Johansson, *Tallum: Gunnar Asplund & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*, Byggförlaget, Stockholm 1996; Caroline Constant, *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape*, Byggförlaget, Stockholm 1994; Peter Smithson, et al., *Gunnar Asplund 1885-1940, The Dilemma of Classicism*, Architectural Association, London 1988, and *Sigurd Lewerentz 1885-1975, The Dilemma of Classicism*, Architectural Association, London 1989; Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, Architect 1885-1975*, Byggförlaget, Stockholm 1985; Stuart Wrede, "Erik Gunnar Asplund 1885-1940", in *Global Architecture*, n. 62, Tokyo 1982, and *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 2nd ed., MIT Press, Cambridge/Mass. 1980

2. Since 1994 *Skogskyrkogården* has been included on the UNESCO list of monuments to be preserved in the event of war.

3. "Earth is that which comes forth and shelters. Earth, irreducibly spontaneous, is effortless and untiring. Upon the earth and in it, historical man grounds his dwelling in the world. In setting up a world, the work sets forth the earth." [Cfr. M. Heidegger, *Basic Writings*, Harper Collins, New York 1993, pp. 171-172]

4. Cf. M. Heidegger, *and Time: A Translation of Sein und Zeit*, trans.



Joan Stambaugh, Harper & Row, New York, 1972, pp. 239-242; 348-350

5. Cfr. C. Hallendorff, *History of Sweden*, Cassell & Co., London 1929, pp. 382, 423

6. One of the most famous prophets of this existential crisis that was coming to the Western psyche at this time was Nietzsche: "God is dead. God remains dead. And we have killed him." (Cfr. *The Gay Science* [1882, 1887] para. 125; Walter Kaufmann ed., New York: Vintage, 1974, pp. 181-82.) Likewise the writings of Rilke and Jung are extremely revealing of the zeitgeist as well. For example, in the *Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith After Freud*, Philip Reiff describes the totality of the Jungian project as being a preemptive attempt to avert a collective crisis of the spirit by providing the western world with a new type of religion; one grounded in inner symbols that people could place in the centre of their psychological lives. Reiff further explains that even today this remains an ongoing project — having yet to have saved us from existential crises. (Cf. *Triumph of the Therapeutic*, Intercollegiate Studies Institute, Delaware 2006)

7. Sweden's cremation movement can be seen directly linked to that of industrialisation. The Industrial Revolution, and its expanding urban populations, reached Sweden between 1850 and 1870. Following German precedent and contemporaneous to the 1882 change in the Lutheran doctrine, the Swedish Cremation Society was founded to help ease the problem of the cities' over-crowded churchyards.

8. Here I draw on Martin Heidegger's secularised account of *authenticity* as a type of understanding, which results from addressing the anxiety of one's own mortality, i.e. being as a *being-toward-death*. Only facing and accepting death allows one's (Da-sein's) entire relationship to the world to be transformed — allows for authentic existence. (Cfr. M. Heidegger, *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*, [348-350], pp. 319-321.)

9. Cfr. W. Kandinsky, "Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular 1912", in *The Documents of Modern Art*, 5, George Wittenburn, New York 1955, p. 26

10. The architectural programme explicitly called for a 'Vault of the Dead' leading to a 'Hall of Life', where an overhead gallery would surround and ease the mourners with choral music. The catafalque was to be aligned toward the East — the rising sun, and symbol of new life — and was to take precedence over the altar as the focus of the design. (Cfr. A. Schmarsow, "Utdrag ur arkitekternas beskrifning till krematorie i Helsingborg", *Teknisk Tidskrift: Arkitektur*, [1914], p. 117; Gustav W. Schlyter, *Die Feuerbestattung und ihre kulturelle*

Bedeutung: Der Temple des Friedens, Lepzing, 1992, with an introduction by Georg Hanning, Director of the Municipal Cemetery of Stettin (now Szczecin), and a postscript by Oswald Marcuse, King's Counsel, Berlin.)

11. Cfr. A. Schmarsow, "Utdrag ur arkitekternas beskrifning till krematorie i Helsingborg" in *Teknisk Tidskrift: Arkitektur*, 1914, p. 117

12. This scheme was co-designed by Lewerentz and his (former) partner Torsten Stubelius.

13. Asplund and Lewerentz were already collegial, having studied together at the Klara School (1910). Prior to *Tallum*, both architects had practiced over seven years; having designed ecclesiastical, domestic and civic projects alike.

14. Stockholm's South Cemetery was the first in a series of municipal cemeteries to be built outside Stockholm. Its planning began in 1905, when the Cemetery Authority made apparent the imminent need to extend the Sandsborg Cemetery. In 1909, a plot of land adjacent to Sandsborg was reserved, and in 1913, the City Council officially approved the extension. An international competition for the design of the new South Cemetery was made public in September 1914, and had its deadline in March of the following year. Lewerentz and Asplund were announced as winners on April 1, 1915. For a detailed description of the competition results see: Nils Blanck, "Täflan om utvidgning av Stockholms Södra Begravningsplats" (Competition for the expansion of Stockholm's South Cemetery), *Teknisk Tidskrift: Arkitektur*, [1915], pp. 43-68

15. Cfr. S. Lewerentz, "Östra kyrkogården i Malmö" in *Byggmästaren*, 1928, p. 188

16. Cfr. B. Johansson, *Tallum: Gunnar Asplund & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*, Byggförlaget, Stockholm 1996, pp. 16-18

17. N. Blanck, "Täflan om utvidgning av Stockholms Södra Begravningsplats" in *Teknisk Tidskrift: Arkitektur*, 1915, p. 44

18. Cfr. E. Kant, *The Critique of Judgement*, Clarendon, Oxford 1978, p. 26

19. Although many publications have addressed *Tallum* relative to primitivism — stylistically — no research has yet looked at the word and meaning of *tall* in and unto itself, in its most indigenous and essential form.

20. In the Norse *Gylfaginning*, *Yggdrasil* is the mighty ash structuring the cosmos, being continually destroyed and renewed. Every tree symbolises *Yggdrasil*, and every forest is sacred and magical due to its mediation between worlds. (Cfr. S. Sturluson, *The Prose Edda*, University of California Press, Berkeley 1964)

21. Cfr. B.M. Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, for an analysis of National Romanticism.

22. Specifically, the paintings of Caspar David Friedrich (1774-1840) and Prince Eugene (1865-1947) would have been well-known known to Lewerentz and Asplund: Eugen's work was displayed in the 1914 Baltic Exhibition, and Friedrich's work was widely-published. Moreover, Lewerentz had been an architectural apprentice in Munich and Berlin, where Friedrich's work was often exhibited. I am not aware if Lewerentz ever read this quote by Friedrich or not, but include it in this note nevertheless for its affinity to this paper's analysis of *Tallum*: "To live one day eternally, one must give oneself over to death many times".

23. Cfr. O. Spengler, *The Decline of the West*, Allen & Unwin, London 1926; C Constant, *The Woodland Cemetery*, Byggförlaget, Stockholm 1994, p. 172

24. Mircea Eliade explains *in illo tempore*, or the sacred time that has always been there, as "a primordial mythical time made present." (Cfr. M. Eliade, *The Sacred & The Profane*, Hartcourt Brace Jovanovich, San Diego 1987, p. 68)

25. Concerning this return to mythical beginnings, confer W. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996, pp. 130-147

26. Cfr. G. Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon, Boston 1958, pp. 186-188

27. Cfr. C. Tacitus, *Germania*, Heinemann, London 1970, p. 39

28. Lewerentz and Asplund included a musical score from Grieg's "The Death of Mother Aase" (in Iben's Peer Gynt) on their *Tallum* competition proposal drawings. This score, as Karin Winter has revealed, is from the scene where Peer is imaging his mother's mortal passage from earth to Heaven: "Aase... what is it rustling and singing so strongly wildly? Peer Gynt: It is the spruces, Mother,oughing on the heath. Just sit quietly." (Cfr. Edvard Grieg, *Peer Gynt Suite No. 1 op. 46*, in *Ibsen Plays: Vol. 6, Peer Gynt and The Pretenders*, translated and with an introduction by Michael Meyer, Methuen, London 1987, p. 20. Additional sources: Johansson, op. cit., pp. 18-19; Constant, op. cit., p. 176; Ahlin, op. cit., p. 15.)

29. According to Anaximander, there is no wastage — only equality — in physical change, from life to death. As one life passes from the earth, a new life is said to come into being. (Cfr. C. Kahn [ed], *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*, Columbia University Press, New York 1960, p. 199 ff.)

30. *Domarring/domarhög/gravhög* ('judgement rings/mounds') were Scandinavia's Bronze and Iron Age burial mounds, which co-functioned as judgement courts. (Cfr. N. Herlitz, *Grunddragten av*



det svenska statsskickets historia, Oxford University Press, London 1939]

31. *Tingshög/tingställa* is Swedish for 'place/mound of the Thing' and 'borough moot'. [Cfr. *Svenska Akademiens Ordbok*, Svenska Akademien, Göteborg 1999]

32. Cfr. M. Eliade, *The Sacred & The Profane*, p. 36

33. Addressing modernity and "the modern moral predicament", C. Taylor notes that in modern culture two frontiers have been added to the original theistic one: nature and self: "A modern who recognises both these powers is constitutionally in tension". [Cfr. *Sources of the Self*, pp. 383-390]

34. As discussed by C. Taylor, the notion of emancipation is principally characterised by the move towards inwardness and interiority both resulting from and leading to "the loss of substance of our contemporary man-made world." Emancipation involves a distancing from, and lack of participation in, the human-fabricated world of culture. [Cfr. C. Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 497-501]

35. Cf. H.R. Ellis Davidson, *Ancient Peoples & Places: Pagan Scandinavia*, Thames & Hudson, London 1967, pp. 108-109

36. 'Cosmic justice' implies the necessary dissolution of all things back into their source of birth, making room for new life. There is no wastage – only equality – in physical change from life to death. [Cfr. Anaximander, "Fragment 1" in *The Presocratics*, Collier Macmillan, London 1966, p. 54 ff.]

37. Cfr. C. Constant, *The Woodland Cemetery*, pp. 40-41

38. Cfr. D. Porphyrios, "Classical, Christian, Social Democrat: Asplund & Lewerentz's funerary architecture," in *Lotus International*, 38 (1983), p. 73

39. Cfr. G. Nässtrom, "Utställningen: ett monument" in *Stockholms Dagbladet*, May 23, 1930

Bibliography

- Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, Architect 1885-1975*, Byggförlaget, Stockholm 1985
- Anaximander, 'Fragment 1,' in *The Presocratics*, Collier Macmillan, London 1966
- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon, Boston 1958
- Nils Blanck, "Täflan om utvidgning av Stockholms Södra Begravningsplats" in *Teknisk Tidskrift: Arkitektur*, 1915
- Caroline Constant, *The Woodland Cemetery*, Byggförlaget, Stockholm 1994
- William Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996
- Mircea Eliade, *The Sacred & The Profane*, Hartcourt Brace Jovanovich, San Diego 1987
- Hilda Ellis Davidson, *Ancient Peoples & Places: Pagan Scandinavia*, Thames & Hudson, London 1967
- Carl Hallendorff, *History of Sweden*, Cassell & Co., London 1929
- Martin Heidegger, *Basic Writings*, Harper Collins, New York 1993
- Martin Heidegger, *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*, trans. Joan Stambaugh, Harper & Row, New York 1972
- Nils Herlitz, *Grunddragen av det svenska statsskickets historia*, Oxford University Press, London 1939
- Bengt Johansson, *Tallum: Gunnar Asplund & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*, Byggförlaget, Stockholm 1996
- Charles Kahn (ed), *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*, Columbia University Press, New York 1960
- Wassily Kandinsky, "Concerning the Spiritual in Art & Painting in Particular 1912" in *The Documents of Modern Art*, 5, George Wittenburn, New York 1955
- Emmanuel Kant, *The Critique of Judgement*, Clarendon, Oxford 1978
- B. M. Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge 2000
- Sigurd Lewerentz, "Östra kyrkogården i Malmö" in *Byggmästaren*, 1928
- Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (1882, 1887) para. 125, Walter Kaufmann ed., Vintage, New York 1974
- Gustaf Nässtrom, "Utställningen: ett monument" in *Stockholms Dagbladet*, May 23, 1930
- Demetri Porphyrios, "Classical, Christian, Social Democrat: Asplund & Lewerentz's funerary architecture" in *Lotus International*, n. 38, 1983

Philip Rieff, *Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith After Freud*, Intercollegiate Studies Institute, Delaware 2006

Rainer Maria Rilke, *Wörpswede* (1903), Schünemann, Bremen 1951

August Schmarsow, "Utdrag ur arkitekternas beskrifning till krematorie i Helsingborg" in *Teknisk Tidskrift: Arkitektur*, 1914

Alison and Peter Smithson, *Gunnar Asplund 1885-1940. The Dilemma of Classicism*, Architectural Association, London 1988

Alison and Peter Smithson, *Sigurd Lewerentz 1885-1975. The Dilemma of Classicism*, Architectural Association, London 1989

Oswald Spengler, *The Decline of the West*, Allen & Unwin, London 1926

Snorri Sturluson, *The Prose Edda*, University of California Press, Berkeley 1964

Svenska Akademiens Ordbok, Svenska Akademien, Göteborg 1999

Cornelius Tacitus, *Germania*, Heinemann, London 1970

Charles Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1989

Wilfried Wang et al., *Architect Sigurd Lewerentz: Photographs of the work & Drawings*, 2 vols., ed. Claes Dymling, Byggförlaget, Stockholm 1997

Stuart Wrede, "Erik Gunnar Asplund 1885-1940", in *Global Architecture*, 62, Tokyo 1982

Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 2nd ed., MIT Press, Cambridge, Mass. 1980



La casa dei morti Il cimitero San Cataldo a Modena, di Aldo Rossi e Gianni Braghieri

The House of the Dead The San Cataldo Cemetery in Modena, by Aldo Rossi and Gianni Braghieri

Uno dei progetti che in assoluto affronta in maniera più evidente la relazione tra città dei vivi e città dei morti è il progetto per il concorso del Cimitero di Modena, vinto da Aldo Rossi e Gianni Braghieri nel 1971.

Riveduto poi per il secondo grado di concorso e per il progetto del 1976, oggi rimane incompiuto, poiché l'amministrazione prevede di realizzarlo in maniera programmatica.

Esso racchiude al suo interno un'organizzazione chiara delle singole parti differenziate formalmente e relazionate attraverso gerarchie formali che vedono negli elementi del cubo e del cono i "fatti" urbani di questa città dei morti, ricchi di simbologia laica legata al culto dei morti.

Il cimitero non è però un episodio isolato nell'opera di Rossi, ma si può inserire in una declinazione di caratterizzazioni formali che ritorna lungo tutto il suo percorso progettuale.

One of the projects that absolute addresses the clear relationship between the city of the living and the city of the dead is the project for the competition of the Cemetery in Modena, won by Aldo Rossi and Gianni Braghieri in 1971.

Then it was revised for the second degree of the competition and for another step of the project in 1976. Now it remains unfinished, as the administration plans to achieve it programmatically.

It has a clear organization of his differentiated and related parts through formal hierarchies, that recognize in the cube and the cone the "facts" of this urban city of the dead, with its rich symbolism linked to the cult of the dead. However, the cemetery isn't, an isolated moment in Rossi's work, but it is possible to recognize in it a declination of formal characterizations that returns throughout its design process.

Gilda Giancipoli
Laurea nel 2011 presso la Facoltà di Architettura "Aldo Rossi" dell'Università di Bologna. Nel 2012 consegue un master in Museografia, Architettura e Archeologia presso l'Accademia Adrianea di Roma. Nel 2015 consegne il Dottorato di Ricerca in Architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Attualmente è journal manager dell'e-journal "In_Bo", del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna e membro del Comitato Giovani della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO - Regione Emilia Romagna.



Il tema della duplice relazione tra *città dei vivi* e *città dei morti* è certamente il fulcro ideologico del progetto che Aldo Rossi e Gianni Braghieri presentano nel 1971, al concorso per il Cimitero San Cataldo di Modena.

A questo proposito, lo stesso Rossi, nella sua *Autobiografia scientifica*, parlando del cimitero ideato per Modena, scrive: «Il concetto centrale di questo progetto era forse quello di aver visto che le cose, gli oggetti, le costruzioni dei morti non sono differenti da quelle dei vivi».¹

Nella loro riflessione teorica, Rossi e Braghieri hanno inteso affrontare il progetto dell'architettura funebre proprio come declinazione del progetto residenziale e, nell'insieme del complesso monumentale, ragionare sulle relazioni compositive della città, tra tessuto urbano ed elementi primari. Essi riflettono in particolare sull'elemento della *casa*, come minimo comune denominatore del sistema-città, nella relazione tra *casa dei vivi* e *casa dei morti*. Partendo perciò dalla definizione dei nessi all'interno del frammento come parte del tutto, si definisce poi il contenitore architettonico attraverso la comprensione dell'immaginario del cimitero nella tradizione urbana locale.

Il progetto, risultato vincitore nel 1972, ha dato vita ad una vera e propria "fabbrica" durata già quarant'anni e non ancora

conclusa, tra opinioni controverse e identità ritrovate.

Possiamo quindi osservarne dal vivo ancora solo una piccola parte, anche se, in seguito ai nuovi lavori di completamento, realizzati tra il 2010 ed il 2011, si riaccende la speranza di poter un giorno ammirare questo monumento postmoderno nella sua completezza, non più solo suggestione di colori e forme nei disegni dei due architetti. Per questo motivo è necessario partire dal dato storico per trovare una linearità nella spiegazione di un oggetto architettonico che tutt'oggi si presenta ai nostri occhi solo in forma di frammento e, di conseguenza, per ricondurre quelle relazioni spaziali tridimensionali pensate dai progettisti, è necessario ripartire proprio dal progetto originale.

Trovandosi di fronte alla necessità di ampliare il Cimitero storico costruito tra 1860 ed il 1875, dall'ingegnere Cesare Costa (Pievepelago, 2 agosto 1801 – Modena, 9 Gennaio 1876),² l'Amministrazione Comunale di Modena, il 25 febbraio 1971, bandisce un concorso nazionale di idee, comparso sull'Albo Pretorio il 6 maggio dello stesso anno, con scadenza il 2 novembre per l'invio degli elaborati progettuali.

Il testo del concorso richiede l'ampliamento dell'impianto cimiteriale, mediante un nuovo complesso edilizio in una vasta area agricola

adiacente ai cimiteri esistenti, quello del Costa e quello israelitico, indicativamente delimitata dai tracciati esistenti della ferrovia e da quello nuovo della tangenziale di Modena, mentre verso sud è prossimo ad un quartiere di espansione residenziale del secondo dopoguerra (Fig. 1).

Il bando ha particolarmente a cuore soprattutto i contenuti teorico-filosofici, nonché gli aspetti legati alla morale e alla religione, anziché il pionierismo architettonico o aspetti tecnologici avveniristici. Esso in più punti chiede l'esplicitazione dei *significati*: dell'inserimento urbanistico, del rapporto con il contesto e le preesistenze e dei singoli elementi di contenuto.³

Si evidenzia così un interesse del committente pubblico verso la qualità architettonica e verso la concezione di un vero e proprio simbolo monumentale in cui la comunità si debba rispecchiare, piuttosto che l'intento di risoluzione di un contingente problema gestionale.

Subito nelle prime righe del bando ci si riferisce al tema dell'accostamento del nuovo all'opera del passato, ma anche alla sensibilità cittadina ai temi della morale e della religiosità, ai *legami affettivi* e al *peso* e all'*importanza delle tradizioni*.⁴ Temi questi che, se confrontati con le richieste progettuali odierne fanno rimpiangere quegli anni per l'elevato profilo culturale.

La commissione giudicatrice è composta



da 18 membri, dei quali alcuni componenti illustri del panorama architettonico contemporaneo come: Carlo Melograni,⁵ Carlo Aymonino,⁶ Paolo Portoghesi,⁷ Glauco Gresleri⁸ e Pier Luigi Cervellati.⁹

Già da questo aspetto è possibile avviare una considerazione sulla vicinanza ideologica tra la giuria ed il progetto di Rossi e Braghieri. Inoltre, è più che nota la vicinanza professionale tra i progettisti e Franco Raggi, che sulle pagine di *Casabella*, dopo una riflessione sulla cultura architettonica italiana «relegata ad esprimersi ormai solo attraverso l'esiguo canale del concorso per idee», loda il giudizio della giuria: «che peraltro nel caso di questo concorso per il cimitero di Modena ci pare meno contraddittorio che in altre occasioni dove, per non far torti, si sono premiate soluzioni antitetiche.»¹⁰

Dai verbali della commissione stessa è possibile rilevare la considerazione emersa allora, di come gli eterogenei progetti proposti, riflettessero senza dubbio le diverse tendenze architettoniche presenti nel panorama italiano operante a quel tempo: «ricerche che, pur nelle loro notevoli diversità, confermano lo stato di sperimentazione dell'attuale momento architettonico internazionale e nazionale».¹¹ Allo scadere delle candidature, sono infatti 47 su 50 (presentati) i progetti ammessi alla gara di concorso, tra i quali ritroviamo il progetto

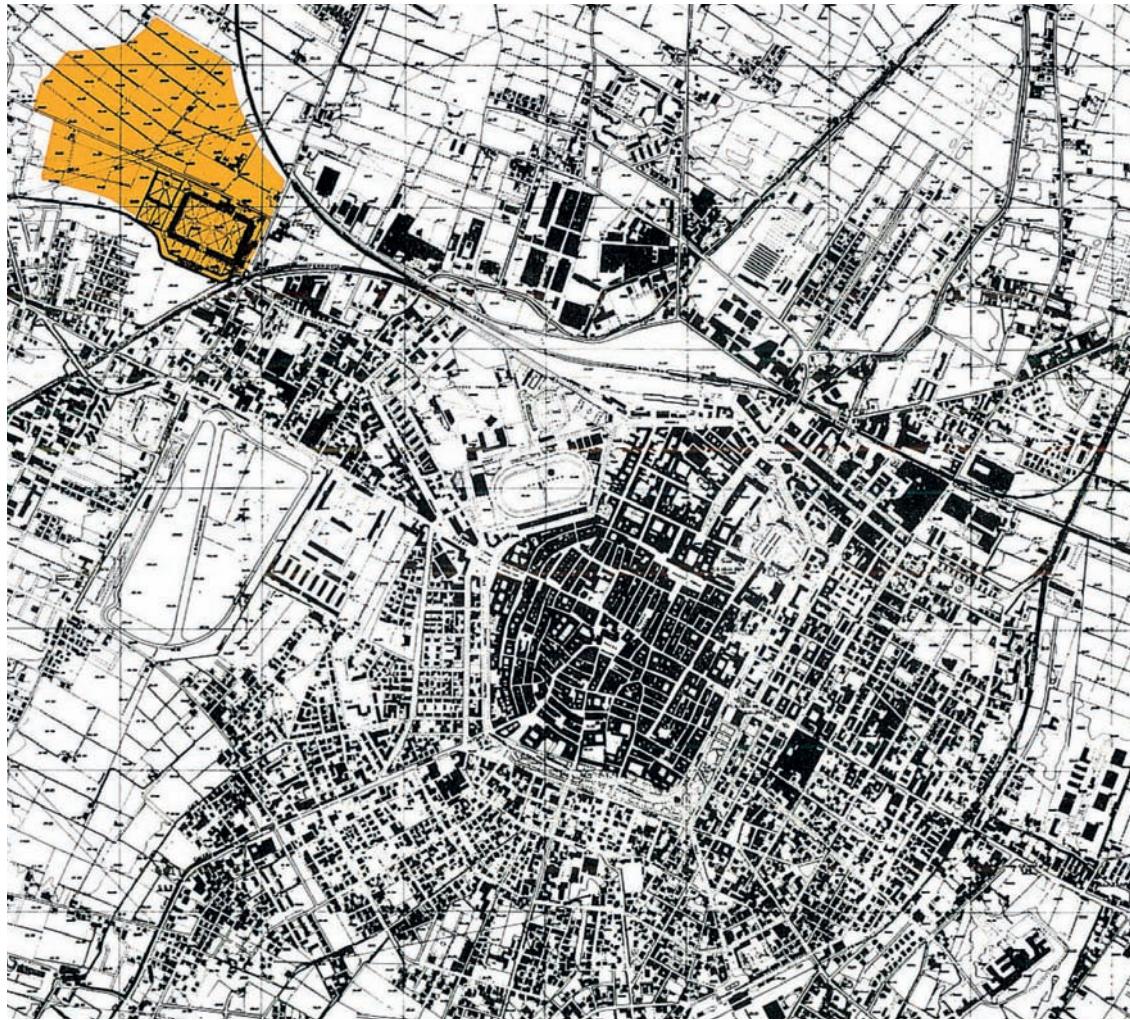


Fig. 1 Planimetria storica della città di Modena con individuazione dell'ambito di progetto



Il cadavere a terra... di Superstudio che, tra tecnologia analogica e ricongiungimento con la terra, proponeva un progetto del tutto onirico, oppure il progetto *Necronomikon* di Rosaldo Bonicalzi e Attilio Pracchi che invece interpretava il tema cimiteriale, con una particolare enfasi monumentale citando volutamente Boullée.¹² La commissione definisce in ultimo una rosa di tre progetti *L'Azzurro del Cielo*, *Dom*¹³ e *Il Muro*,¹⁴ però, non si esprime all'unanimità sul progetto vincitore, come esplicita la relazione redatta dai membri, nonché la scelta di avvalersi della possibilità di espletamento di un concorso di 2° grado tra i primi tre classificati:

«A questo stadio della discussione la Commissione riscontrava peraltro le impossibilità di pervenire ad un'unanimità di giudizi e rilevava che, dal punto di vista dei contenuti e delle soluzioni tecniche, ognuno dei progetti in discussione, seppure in diversa misura, presentava lati oggetto di riserve».¹⁵

Viene inoltre esplicitata formalmente la motivazione dell'assegnazione del primo premio al progetto di Aldo Rossi e Gianni Braghieri, per i suoi aspetti di inserimento nel contesto e di coerenza formale:

«In particolare LAZZURRO DEL CIELO si proponeva come il progetto che più di ogni altro aveva sollecitato l'estensione del dibattito agli attuali caratteri della cultura architettonica e alle tendenze

più significative presenti in essa; e che, rispondendo ai requisiti di un rapporto dialettico di sintonia con la parte esistente del complesso monumentale con una composizione unitaria dei diversi elementi e una coerenza compositiva dell'insieme, garantiva una soluzione architettonica di forte caratterizzazione tecnica e formale. Caratterizzazione che era confermata dalla realizzazione, là dove si precisava che "le interrelazioni principali con la città, per il progetto, devono consistere principalmente nella sua precisa definizione architettonica, tale da consentire un luogo architettonico dove la forma e la razionalità delle costruzioni, interpreti della pietà e del significato del cimitero, siano un'alternativa alla crescita disordinata della città moderna". Una minoranza di membri riteneva di non riconoscere al progetto una posizione di primato assoluto sul piano formale per la significazione particolare a livello monumentale, che persegue pretese competitive nello "ski-line" urbano, e per una qualificazione eccessivamente collettivistica dell'insieme che sacrifica il momento del singolo, sia come presenza che come oggetto di memoria e di relazione spirituale».¹⁶

Viene quindi scelta questa soluzione per le sue caratteristiche di contemporaneità, per aver instaurato un dialogo con la preesistenza senza escluderla dal pensiero progettuale,

e per aver cercato un'immagine unitaria e "ordinata" del sistema architettonico proposto.

Il 7 agosto 1972, una lettera ufficiale del Comune di Modena informa Rossi e Braghieri di aver ottenuto il primo premio con il progetto intitolato "Lazzurro del cielo". Dal 23 settembre al 7 ottobre 1972 è organizzata una mostra dei progetti partecipanti al Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero a Modena alla Sala comunale della Cultura.¹⁷

Seguirà quindi una rielaborazione per il concorso di 2° grado nel 1972 (dove il recinto costruito viene raddoppiato) ed un successivo progetto del 1976 (dove parte del recinto si assottiglia, diventando una gradinata alberata, e viene raddoppiato il muro del recinto a est).

Il progetto del 1971 rimane in ogni caso il più sintetico ed il più chiaro delle elaborazioni di Rossi e Braghieri, nonostante vi succedano una seconda fase concorsuale ed un successivo progetto del 1976.

Nel primo elaborato, vincitore del bando, gli elementi compositivi in gioco sono estremamente essenziali e forti nelle loro singolarità, come ad esempio il riferimento dimensionale al cimitero neoclassico: l'edificio del Costa presenta due lati, rispettivamente di 180 m e 272 m, mentre la nuova espansione, ugualmente orientata ha un recinto di 180 m sul lato corto e 280



quello più lungo. Perfettamente al centro tra i due, il cimitero ebraico preesistente, di proporzioni tendenti al quadrato (100 x 95 metri), assume il ruolo di giunzione e separazione.

Per rafforzarne il peso compositivo nello spazio antistante, viene inserito in maniera paratattica un fabbricato di uguali proporzioni da destinare a servizi e uffici.

Con questo determinante gesto progettuale che interpreta l'impianto cimiteriale esistente come un progetto inconcluso e lo risolve, i due architetti riallacciano il nuovo alla preesistenza in un organismo unico retto da simmetrie interne (Fig. 2). Così, il cimitero del Costa e quello di Rossi e Braghieri hanno la stessa valenza come parti di un *unicum*. Allo stesso modo il parallelismo tra i due momenti costruttivi ritorna anche nella loro tipologia e nella loro organizzazione.

Innanzitutto, una sinonimia riscontrabile è l'uso del muro abitato, anche se con una notevole differenza dimensionale in merito allo spessore, ma in ogni caso, non limitandosi alla definizione di un confine, ne inquadra la tipologia.

Inoltre, è palese la scelta di inserire gli ingressi al centro dei due lati più lunghi e l'utilizzo dell'espeditivo della doppia apertura per lato, per conferire a questo elemento una dimensione più simile agli ingressi monumentali del Costa.

Esso è il primo ed unico riferimento per

l'intervento che parte ideologicamente dal luogo stesso e da nient'altro: «Dal luogo, o ambiente, preesistente è difficile trovare altri riferimenti che non siano lo stesso cimitero del Costa ed il cimitero israelitico; circondati oramai da una periferia degradata essi devono essere contornati da zone a verde, da ampi spazi pavimentati, da un viale alberato.»¹⁸

E' un ragionamento che inevitabilmente si rifà al *genius loci* nel suo approccio fenomenologico dello studio dell'ambiente circostante, per individuare l'identità del luogo e la sua caratterizzazione. Rossi e Braghieri, tuttavia, non lo declinano alla maniera della teorizzazione di Christian Norberg-Schulz, ovvero prendendo in esame l'insieme delle caratteristiche socio-culturali ed architettoniche specifiche di un sito, interlacciate con l'uomo, ma, come architetti, lo usano inversamente, utilizzando il progetto stesso per conferire un *genius loci* al luogo, a partire dai pochi elementi architettonici di rilievo presenti. Infatti la relazione prosegue dicendo: «Le interazioni principali con la città, per il progetto, devono consistere principalmente nella sua precisa definizione architettonica, tale da costituire un "luogo architettonico" dove la forma e la razionalità delle costruzioni, interpreti della pietà e del significato del cimitero, siano una alternativa alla crescita brutta e disordinata della città moderna. Un luogo architettonico,

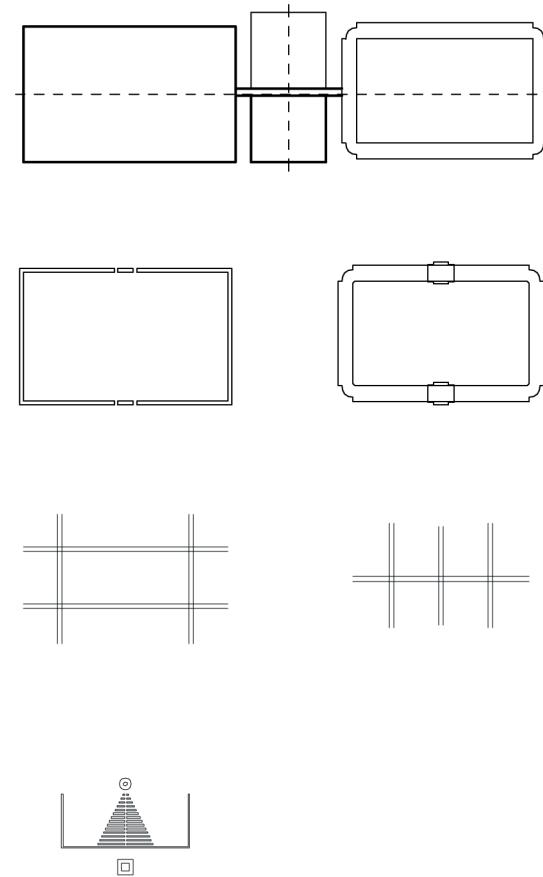


Fig. 2 I rapporti compositivi tra esistente e costruito. © Ridisegno: Gilda Giancipoli



il cimitero come gli altri edifici pubblici, capace di costruire la memoria e la volontà collettiva della città.»¹⁹

Ciò che si discosta dall'impianto classico e che più di tutti connota questo monumento contemporaneo è il sistema *cono-spinacubo* al centro del campo verde.

La composizione è retta da due elementi monumentali, opposti lungo l'asse di simmetria centrale e messi in relazione da un sistema spinale dedicato agli ossari.

Il progetto ha caratteristiche di chiarezza e diversificazione funzionale tra le varie parti: il recinto costruito contiene i columbari, l'area piana al centro è destinata alle quadre di inumazione, il cubo accoglie i partigiani e i caduti di guerra, il cono segnala la fossa comune ed è il sacrario ceremoniale, mentre la spina triangolare centrale contiene gli ossari.

Il colore prevalente all'interno è il grigio dell'intonaco, mentre l'uso del colore è molto più evidente all'esterno, poiché assume il compito di evidenziare i diversi tematismi del complesso.

Il recinto

Questo archetipo spaziale si basa sul concetto primordiale di differenziazione tra interno ed esterno, tra l'inclusione e l'esclusione da un campo di interesse.

Storicamente, il recinto, è uno dei primi segni scelti dall'uomo nel suo rapporto col divino

e con ciò che è sacro. Nell'antichità greca era il *temenos* ovvero il sedime del tempio, l'area sacra adibita al culto degli dei e che si credeva fosse abitata dagli dei stessi (Fig. 3). Se ne deduce una caratterizzazione ancestrale di maggiore importanza, conferita a ciò che viene recintato ed in qualche modo isolato e protetto dal mondo informe circostante. Nella stessa cristianità l'uso del recinto ha un esempio molto importante che si traduce nell'elemento del quadriportico del pronao dove attendono i non battezzati, che sono quindi esclusi da un recinto più importante della chiesa, ma comunque inclusi nella funzione rispetto a chi sta ancora più all'esterno (Fig. 4).

Rossi e Braghieri danno forza al tema del recinto non trattandolo come semplice muro, ma connotandolo come elemento volumetrico costruito.

Il muro abitato dei columbari è composto da corpi perimetrali, alti 13 e larghi 5 metri, contenenti due file di columbari con un percorso rettilineo al centro, per un interpiano di circa 4 metri (4 loculi). Al piano terra nei prospetti interni le aperture si trasformano in un portico che abbraccia i campi d'imumazione e permette una passeggiata coperta lungo tutto il perimetro. Le aperture quadrate si susseguono con lo stesso ritmo su tutti i prospetti e sono poste con cadenza regolare ogni sei loculi.

La copertura a falde non costituisce tanto

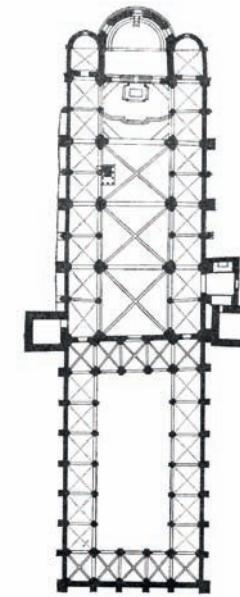
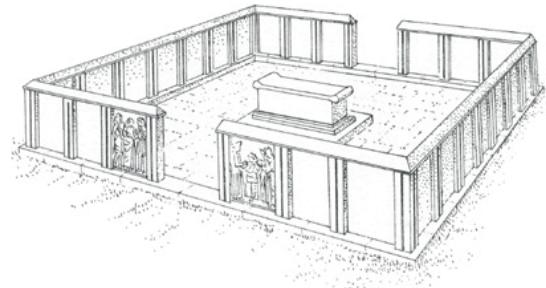


Fig. 3 Un *temenos* composto di lastre marmoree. Da http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=382

Fig. 4 Pianta della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Da <http://www.gentileschi.it/arte/santAmbrogio/esercizi/esercizio4.htm>



una scelta dettata da un'esigenza tecnica, ma la ricerca di un'immagine urbana e domestica, legata al contesto locale.

Nel 1972, a questo proposito, Rossi scrive: «Ho cercato di capire i rapporti architettonici delle città emiliane attraverso lo spazio dei portici, delle piazze, dell'architettura delle ombre: queste sono le motivazioni che l'architettura trae da quanto la circonda. Non esiste forse un rapporto più preciso e architettonico, tra studio e realtà delle Piazze d'Italia di De Chirico». ²⁰

Si riafferma in questo pensiero il nesso tra la città dei vivi e la città dei morti. Rossi per capire come intervenire sull'oggetto architettonico del recinto si rivolge alle "città dell'Emilia", un riferimento urbano e residenziale e non più il rimando monumentale al cimitero del Costa, utilizzato in precedenza per i macro-rapporti dimensionali e distributivi tra le parti.

Qui si sceglie una dimensione quotidiana e "domestica". Se si confrontano infatti le due immagini dei corpi longitudinali dell'Edificio al Gallaratese di Aldo Rossi (1968-1973) e del corpo del recinto del cimitero di Modena, emerge un'immagine ricca di similitudini caratteriali (Fig. 5, 6).

Il cubo

Questo è il sacrario dei morti in guerra che accoglie i partigiani e i caduti delle guerre mondiali. È il primo elemento che s'incontra

entrando nel complesso e si pone sia come traguardo visivo iniziale, sia come invito all'esplorazione del luogo.

«La costruzione cubica con le sue finestre regolari ha la struttura di una casa senza piani e senza copertura, le finestre sono senza serramenti, tagli nel muro; essa è la casa dei morti, in architettura è una casa incompiuta e una casa abbandonata nel contempo. Quest'opera è analogica alla morte. [...] Delle quattro pareti che costituiscono l'elemento cubico, una sola è chiusa. [...] Sulla parete chiusa si trovano lapidi o solo un grande affresco. Il sacrario è il monumento collettivo; al suo interno vi si svolgono le ceremonie funebri, civili o religiose: il sacrario appartiene alla collettività.»²¹

Nella relazione per il cimitero è descritto come una casa abbandonata ed incompleta, scoperchiata e con le finestre aperte. Quest'analogia porta con sé l'immagine dell'oggetto non finito, del lavoro non compiuto o di una vita spezzata durante il proprio percorso, di cui rimane solo la memoria nell'assenza.

Questa visione della morte è molto interessante perché porta con sé un punto di vista laico. Se si considera, infatti, ciò che la religione cattolica insegna, l'anima del defunto alla propria morte, si reca in un luogo migliore, di conseguenza la morte assume un risvolto positivo, o quanto meno

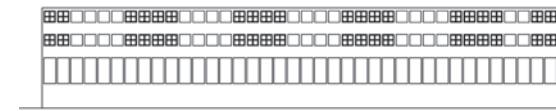


Fig. 5 L'edificio degli ossari del Cimitero di Modena San Cataldo, © Ridisegno: Gilda Giacipoli

Fig. 6 Aldo Rossi, Edificio al Gallaratese © Ridisegno: Gilda Giacipoli



di speranza e consolazione per chi è rimasto. Nel cubo del Cimitero di Modena, invece, viene mostrata la drammaticità dell'evento in sé, come atto conclusivo senza prosieguo né ritorno, rappresentando l'istante dell'interruzione della vita terrena attraverso la metafora della casa abbandonata e ponendo l'accento proprio su questo aspetto della morte. È certamente un punto di vista umano e terreno (non divino o religioso) a cui si ricollega, nella simbologia, anche la stessa forma del cubo, che è l'astrazione più pura dell'architettura umana e della casa.

Anche in questo caso i due architetti hanno dei riferimenti tipologici, alcuni esplicativi altri meno: la tomba del fornaio del 30 a.C. di cui si parla nella relazione di progetto del cimitero, ma anche nell'*Autobiografia Scientifica*,²² l'edificio in Michaelerplatz di Adolf Loos che è uno dei maestri dichiarati di Rossi e si può inserire anche la Casa della Civiltà Italiana dell'Eur, magari non dichiaratamente un riferimento, ma certamente incarna una voluta monumentalizzazione del concetto di casa collettiva (Fig. 7).

La spina centrale

«A metà del 1971, in aprile, sulla strada per Istanbul, tra Belgrado e Zagabria ho avuto un grave incidente d'auto. Forse da quell'incidente, come ho detto, nel piccolo ospedale di Slavonski Brod, è nato il progetto per il cimitero di Modena e nel contempo

si è conclusa la giovinezza. [...] Nell'estate successiva nello studio del progetto mi erano rimaste solo forse questa immaginazione e il dolore delle ossa: vedo la conformazione osteologica del corpo come serie di fratture da ricomporre. A Slavonski avevo identificato la morte con la morfologia dello scheletro e le alterazioni che questo può subire. Capisco che è unilaterale identificare la morte con la morfologia dello scheletro e le alterazioni che questo può subire. Capisco che è unilaterale identificare la morte con una specie di frattura.»²³

Questa spina di loculi è disposta secondo uno schema triangolare digradante in altezza, secondo la direzione inversa all'aumentare delle dimensioni planimetriche dei singoli elementi che la compongono, ovvero il corpo più lungo è il più basso mentre quello più corto è il più alto. La successione regolare di parallelepipedi larghi 2 metri e inscritti in un triangolo dimensionale parte da un'altezza di 4,5 metri del corpo centrale a "C" fino a 11,5 metri dell'ultimo edificio prospiciente il cono; questa spina di ossari è pensata come una struttura di cemento armato, rivestita di pietra grigio-chiara.

Il percorso superiore è aperto nella parte centrale e raggiunge il fronte dell'edificio; due scale e due ascensori, posti simmetricamente e accoppiati, permettono il raggiungimento dei due livelli.

Il percorso centrale della spina dei columbari

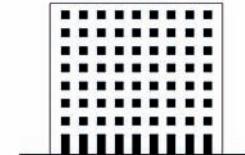


Fig. 7 Confronto fra archetipi della casa.



è collegato fisicamente al cono della fossa comune, ed è pensato per condurvi direttamente all'interno in due punti; al piano terra e nel ballatoio superiore, offrendo così due ingressi visivi differenti.

Il cono

Questo elemento sovrasta la fossa comune conferendole un'importanza volumetrica monumentale. Dal piano terra una serie di gradoni scende verso la pietra tombale che ricopre la fossa. In questo edificio si svolgono le ceremonie funebri e commemorative di carattere religioso e civile.

La torre conica della fossa comune è realizzata in cemento armato lasciato a vista, ed è verniciata con vernice trasparente per lasciare inalterato il colore grigio del cemento. Il diametro del cono a terra misura 16 metri e si chiude in uno di 5,5 metri. Il volume, alto 25 metri, non presenta alcuna chiusura.

È l'elemento più ricco di simbologia di tutto il sistema cimiteriale. È emblematica l'analogia con l'archetipo del *pántheon* inteso come tempio di tutti, della collettività. Soprattutto l'utilizzo della luce zenitale, rappresentante la divinità verso cui le anime si protendono è l'elemento che nella sua intangibilità riesce a drammatizzare al massimo la scena (Fig.8).

Il progetto del Cimitero di Modena si

configura quindi come un'opera-manifesto controfirmato da Rossi e Braghieri. Esso enuncia chiaramente il loro pensiero architettonico ed utilizza il loro lessico grammaticale. Un manifesto, come ogni testo scritto può essere analizzato attraverso una specifica dialettica, una semantica e una strutturazione del testo nelle sue parti: l'uso di metafore o figure retoriche. Di conseguenza si può definire un glossario di termini specifici riconducibili agli autori. Tutto ciò non si limita però ad un abaco di soluzioni architettoniche, ma assume livelli di lettura ideologici.

Se si considerano le due forme geometriche emergenti come fatti urbani, ovvero elementi che hanno "la loro natura singolare",²⁴ come scrive Rossi nel suo libro, *Architettura della città*, esse: «Sono una costruzione della materia e nonostante la materia, di qualcosa di diverso; sono condizionati, ma condizionanti.»²⁵

Proprio secondo la teorizzazione di Rossi bisogna poi porsi il problema dell'idea che noi abbiamo dell'edificio, della memoria più generale di questo, in quanto *prodotto della collettività* e del rapporto che ne consegue con noi.

Ecco perchè Rossi e Braghieri collocano il cubo e il cono alle estremità del sistema *urbano* interno: il primo è una *porta*, il secondo un *belvedere*.

L'oggetto cubico ha caratteristiche di

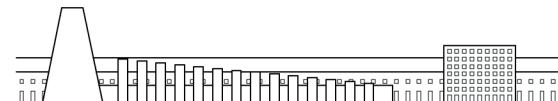


Fig. 8 Luce zenitale del Pantheon. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dome_of_Pantheon_Rome.JPG © Public Domain

Fig. 9 Prospetto generale e schema del rapporto tra le parti. Ridisegno: Gilda Giancipoli ©



superabilità, ci giro intorno, vi entro dentro, al secondo oggetto, invece, si viene condotti attraverso un percorso prestabilito. I due progettisti, in questo caso risolvono il problema di *condurre* al cono. Da ciò nasce l'assetto della spina centrale (Fig. 9). Essa indica, senza mezzi termini, una direzione, in particolare nel suo crescendo in alzato conduce il visitatore ad addentrarsi nel cono. La forma triangolare, circoscrivendo gli ossari, assume quindi la figuratività di una vera e propria freccia direzionale, a cui viene conferito valore spirituale nella metafora del percorso ascensionale a Dio, all'interno del cono. Di conseguenza, per il visitatore, il percorso spirituale non termina con l'arrivo alla torre, c'è un ultimo passaggio della liturgia laica da svolgere: rivolgere lo sguardo in alto per raccogliersi e meditare. Non è assolutamente un caso il fatto che al cubo sia conferita la simbologia della casa dell'uomo e al cono quella del ponte verso lo spirito o il divino.

I volumi sono generati in pianta dalle forme primarie della geometria (quadrato, triangolo e cerchio) e possiedono delle proprietà percettive e tensionali intrinseche, come ampiamente sperimentato e studiato, ad esempio, dai maestri del Bauhaus.

Il pittore svizzero Johannes Itten,²⁶ parlando di composizione afferma: «Il quadrato, caratteristicamente determinato dall'intersezione di due orizzontali e due

verticali della stessa misura, è simbolo di materialità, di pesantezza, di rigorosa chiusura. Al quadrato corrisponde il rosso, colore simbolico della materia. La forza e l'opacità del rosso partecipano della staticità e pesantezza del quadrato. [...] Il triangolo deriva i suoi caratteri dalle intersezioni di tre diagonali. I suoi angoli acuti risultano pungenti. Rientrano nell'ambito espressivo del triangolo tutte le forme basate sulle diagonali come il rombo il trapezio, lo zigzag e loro derivati. [...] Il cerchio è generato dalla rotazione di un punto a costante distanza dal centro. [...] il cerchio dà una sensazione di tensione e costante dinamicità».²⁷

C'è da ricordare anche che nelle più primitive forme di rappresentazione al quadrato spettava tutta la caratterizzazione di ciò che era terreno, ovvero prodotto dell'uomo, mentre al cerchio spettava la rappresentazione del divino.

Triangolo e cerchio sono inoltre le forme primarie dinamiche per eccellenza, la prima perché generata da diagonali, la seconda perché generata effettivamente da un moto continuo uniforme, di un punto a distanza costante dal centro.

Quanto detto non riguarda però il ragionamento rispetto alla forma regolatrice triangolare che contiene la spina centrale degli ossari.

Questo triangolo non è più una forma dichiarata e perciò costruita, ma entra



Fig. 10 Matthias Grünewald, Particolare dell'altare di Issenheim, seconda faccia, *La Resurrezione* © Public Domain e rielaborazione con linee di forza



NUMERO 8 - dicembre 2015

nel campo delle linee di forza, ovvero quel sistema ottico-percettivo che si rende distinguibile, poiché, proprio per la sua forza compositiva, cattura l'occhio dell'osservatore e ne direziona lo sguardo dell'opera d'arte, come teorizzato anche dai Futuristi ed in particolare da Umberto Boccioni, nel suo *Pittura, Scultura futuriste*.²⁸

Molto spesso, non sono realmente tracciate, ma percepite dalla mente come reale "struttura" compositiva, perché sorreggono il sistema di rapporti tra le forme e ne dettano il senso. A seconda della direzione e dell'andamento che le caratterizza, possono generare un'impressione di staticità o di dinamismo. Così come questa proprietà, delle linee di forza regola, la percezione dell'osservatore, allo stesso modo esse possono guidare la composizione di forme, per generare una pianta architettonica, oppure nell'enfasi di due linee di fuga prospettiche invitare ad addentrarsi verso un fuoco prospettico voluto, in questo caso la ciminiera.

Proprio sul tema del percorso architettonico-visuale e della direzionalità è possibile utilizzare il progetto del Cimitero San Cataldo di Modena come elemento comparativo per una lettura dell'opera di Rossi.

Non è infatti la prima volta che l'architetto si affida al dialogo tra le forme primarie di cubo e cono. In particolare è l'utilizzo della forma

circolare (a volte sostituita dall'ottagono) in pianta che spesso va a sottolineare l'eccezione o l'emergenza progettuale.

Ad un rapido sguardo all'opera di Rossi possiamo notare tre possibili usi della pianta circolare: *il cerchio come nucleo*, *il cerchio come nodo* e *il cerchio come culmine*.

In progetti come: la scuola elementare di Fagnano Olona (1972-1976), la scuola media di Broni (1979-1981), la Fiera Catena di Mantova (1982) la pianta circolare è inglobata nello schema generale e ne costituisce il *nucleo*, identificando i luoghi importanti.

Essi sono: la biblioteca per Fagnano Olona e l'auditorium ottagonale di Broni, oppure, in un caso dimensionalmente più complesso come quello della Fiera Catena diventa addirittura un edificio pubblico destinato a riunioni, congressi, spettacoli ecc.

In progetti quali il Municipio di Muggiò (1972) e il progetto per il museo di Storia Tedesca a Berlino (1988), la forma del cerchio viene utilizzata come cerniera, come elemento relazionale tra diversi orientamenti per armonizzare una struttura compositiva che altrimenti risulterebbe sconnessa.

Infine, e questo è il caso del progetto per il Cimitero San Cataldo di Modena, l'uso del cerchio come punto d'arrivo, culmine e fuoco prospettico è altresì impiegato nei casi: Palazzo comunale di Scandicci (1968), nel progetto per la Landesbibliothek di Karlsruhe del 1979, nel Nuovo Palazzo

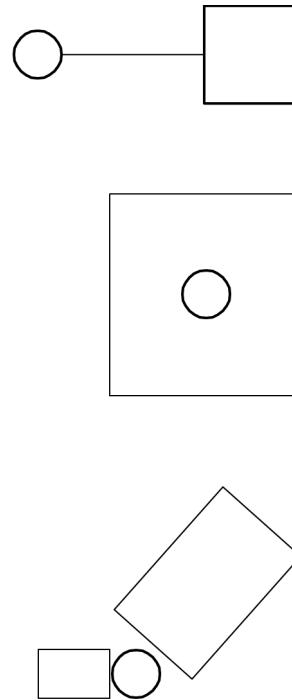


Fig. 11 Schema di confronto tra tipologie con il cerchio come *culmine*, *nucleo* o *cerniera*. Dall'alto e in ordine cronologico: *Palazzo comunale di Scandicci*, 1968; *Scuola media di Broni*, 1979-1981; *Museo della Storia Tedesca*, Berlino 1988



Congressi di Milano (1982) e nella scuola media di Cantù (1986).

È la Sala Consiliare di Scandicci ad occupare il cilindro con cui termina la pianta dopo un lungo percorso. Mentre nel Nuovo Palazzo Congressi di Milano, a capo della galleria si trova il cono che come una guglia è la testa dell'intero complesso. Qui è collocato il Museo di Storia Urbana che si svolge lungo un percorso perimetrale alla pianta e sopra questo museo vi è una sala per incontri e conferenze costruita in una sfera. L'apice del cono, in cristallo, è illuminato durante la notte.²⁹

Ritornando quindi al ragionamento sul manifesto architettonico riferito al San Cataldo di Modena: la forma circolare in pianta definisce dunque il punto conclusivo del "discorso architettonico" sotteso al progetto.

Ancor più, nel caso della forma conica si unisce al tema della *centralità*, particolarmente caro a Rossi, anche il tema del *crescendo architettonico*, in una metafora tra scrittura e musica dell'architettura.

Rossi e Braghieri intendono dunque costruire una struttura che svincoli gli elementi dai comuni nessi dell'architettura contemporanea, ripartendo da un approccio froebeliano alla composizione.

*Forse sarebbe solo questo il progetto dove le analogie identificandosi con le cose raggiungono di nuovo il silenzio.*³⁰

1. Cfr. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 49

2. Cesare Costa (Pievepelago, 2 agosto 1801 — Modena, 9 gennaio 1876). Compiuti gli studi ginnasiali a Mirandola s'iscrive all'Università di Modena dove si laurea in Ingegneria l'8 giugno 1822. Dopo la laurea svolge un breve tirocinio professionale presso l'Ispettoria Generale d'Acque e Strade e prende parte ai lavori di installazione del Circolo Meridiano di Reichenbach nell'osservatorio astronomico di Modena. Nel 1826 è professore di Algebra, Geometria e Fisica nelle scuole di Carpi e nel 1828 è chiamato ad insegnare Matematica pura ed applicata presso la scuola reale dei Cadetti Matematici Pionieri, fondata nel 1825 per volere di Francesco IV. Oltre all'insegnamento, è membro della Commissione di Ornato e di quella dei Pesi e delle Misure per lo Stato Estense. In seguito alla soppressione della scuola dei cadetti viene richiamato, nel 1848, all'Università che gli conferisce la cattedra di Meccanica Razionale fino al 1866. Nel 1864 è nominato Preside della Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali. Opere architettoniche del Costa sono: il palazzo del governo, poi sede della prefettura, di Modena (1844), il Teatro Comunale di Reggio Emilia, costruito tra il 1852 e il 1857, in questo periodo egli è parimenti impegnato, dal 1854 al 1858, nella progettazione del cimitero di S. Cataldo a Modena. Altre sue opere sono la facciata di casa Tioli (1835), il palazzo Fontanelli e la chiesa parrocchiale (1868-71) a Pievepelago, i palazzi Bonacini, Guidelli, Pignatti e Gilly a Modena, la chiesa di Castelnovo Rangone, la casa Pio a Camurana, Palazzo Vecchio a Imola, il progetto per la barriera di porta Mantova a Modena.

3. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972. Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero. Mostra dei progetti partecipanti*, Servizio di Edilizia Pubblica del Comune di Modena, Modena 1972, pp. 4-5

4. Idem., p. 3

5. Carlo Melograni è architetto ed urbanista, nato a Roma nel 1924, dove si laurea nel 1950. Nel 1959 è libero docente in urbanistica; diviene professore incaricato nella facoltà di Architettura di Palermo dal 1969 al 1971, poi nella facoltà dell'Università di Roma 'La Sapienza'. Professore ordinario di Progettazione architettonica dal 1976, nel 1992 diviene preside della facoltà di Architettura del nuovo ateneo di 'Roma Tre' dove conclude la sua attività di docente nel 1997. Dal 1960 al 1966 è stato consigliere comunale in Campidoglio. Nella sua attività progettuale si è occupato di interventi pubblici per l'edilizia residenziale economica e per servizi collettivi, in particolare scolastici. Dal 1961 al 1971 si associa con Leonardo Benevolo e Tommaso Giura Longo, ai quali, a metà degli anni Sessanta, si

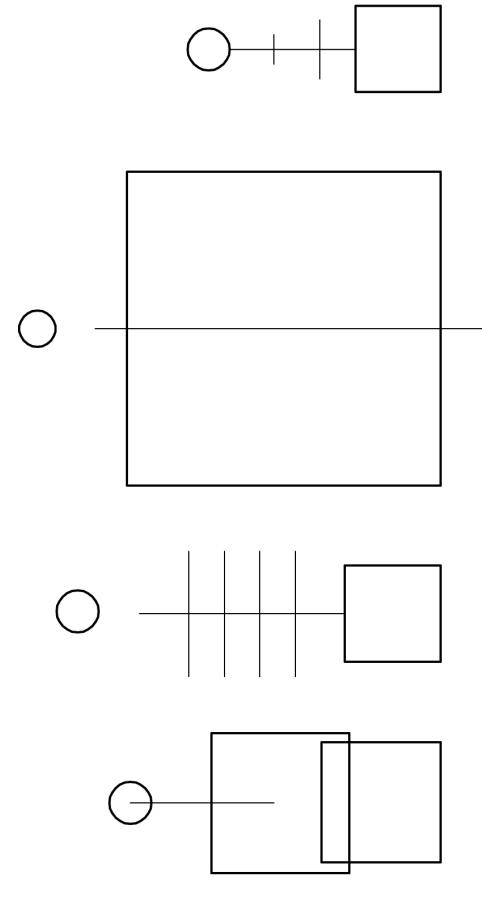


Fig. 12 Schema di confronto tra tipologie con il cerchio come culmine. Dall'alto e in ordine cronologico: *Palazzo comunale di Scandicci*, 1968; *Landesbibliothek*, Karlsruhe 1979; *Nuovo Palazzo Congressi*, Milano 1982; *Scuola media di Cantù*, 1986. Il confronto è fuori scala, ma permette di comprendere i rapporti tra forme planari primarie.



aggiunge Maria Letizia Martines. Nel 1981 costituisce lo studio 'P+R progetti e ricerche di architettura', al quale la rivista «Parametro» dedica gran parte del numero del novembre-dicembre 1989. Dalla metà degli anni Novanta lavora con Giovanni Fumagalli, Franco Masotti e Giuseppe Serrao. Riceve la medaglia d'oro dei benemeriti della scienza e della cultura e, nel 2005, il Premio Presidente della Repubblica per l'Architettura. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1981.

6. Carlo Aymonino è un architetto italiano, nipote di Marcello Piacentini, nato a Roma nel 1926, dove si laurea presso l'università La Sapienza nel 1950. Si forma come docente presso le Facoltà di Architettura di Palermo (1967), di Venezia (dal 1963 al 1981), ed a Roma (dove diventa professore ordinario di Composizione Architettonica all'Università La Sapienza dal 1980 fino al 1993). Dal 1974 al 1979 diventa Rettore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Durante i primi anni di attività aderisce al Neorealismo, è in questo periodo che lavora ai progetti per la realizzazione della palazzina Tartaruga a Roma (1951-1954), con Ludovico Quaroni; per il quartiere Spine Bianche a Matera (1954-1957) e per il quartiere Tiburtino a Roma (1950-1954) con Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi. Dal 1959 al 1964 ha diviso lo studio con il fratello Maurizio Aymonino. Già con la fine degli anni cinquanta la ricerca di Aymonino aspira a dare al progetto il ruolo di risolutore delle complessità e contraddizioni esistenti sia alla scala urbana, che negli stessi dettagli architettonici. Del 1967-1972 è il progetto del complesso residenziale Monte Amiata del Gallaratese a Milano, progettato con la collaborazione del fratello Maurizio Aymonino, Alessandro De Rossi, Sachim Messarè, progetto che vede un importante contributo di Aldo Rossi. Dal 1981 al 1985 è Assessore agli Interventi sul Centro Storico del comune di Roma.

Dal 1976 è stato membro nazionale dell'Accademia di San Luca, di cui è stato presidente dal 1995 al 1996. Nel 1999 vince la medaglia d'onore per Meriti della Scienza e della Cultura del Ministero della Pubblica Istruzione; è stato decorato del premio Honorary Fellow rilasciato dal The American Institute of Architects nell'anno 2000. Muore a Roma il 3 luglio 2010.

7. Paolo Portoghesi è architetto, teorico dell'architettura e docente universitario italiano, nato a Roma il 2 novembre del 1931. Si laurea nel 1957 presso la Facoltà di Architettura della Sapienza. Ancora studente, aveva pubblicato la prima monografia su Guarino Guarini e alcuni saggi su Borromini, che diverrà un riferimento costante in tutta la sua opera. Preside della facoltà di architettura del Politecnico di Milano nel 1968, è stato professore ordinario presso la di Facoltà di Architettura della Sapienza di Roma. Nel 1966 fonda

la rivista Controspazio, di cui rimarrà direttore fino al 1983. Oltre a Controspazio, ha diretto il Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica (1968) e le riviste "Eupalino" (1985/90), "Materia" (dal 1990) e "Abitare la Terra" (dal 2001). Studioso della cultura islamica, è autore del progetto delle Moschee di Roma e di Strasburgo e nel 1976 progetta il Palazzo dei reali di Giordania ad Amman.

8. Glauco Gresler nasce nel 1930 a Bologna e si laurea in Architettura a Firenze nel 1956. È docente di Teoria e Tecnica della Progettazione alla Facoltà d'Architettura di Pescara. È cofondatore del "Centro di Studio e Informazione per l'Architettura Sacra" di Bologna (1956) e delle riviste "Chiesa e Quartiere" (1955); "Inarcos" (1967); "Parametro" (1970); "Frames" (1984). È Medaglia d'Oro della Biennale di Salisburgo per l'Architettura Sacra (1962). È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1983.

9. Pierluigi Cervellati è architetto e urbanista italiano, nato a Bologna, nel 1936. È stato docente di restauro, recupero e riqualificazione urbana presso le facoltà di lettere dell'Università di Bologna ed Architettura dell'Università di Venezia.

Ha contribuito allo sviluppo di ipotesi di recupero, mediante l'inserimento di residenze economico-popolari dei centri storici di Modena e Bologna, per il quale comune, tra il 1964 ed il 1980 è stato Assessore al Traffico, all'Edilizia Pubblica e Privata e all'Urbanistica. Nell'ambito del restauro architettonico è celebre per il progetto di recupero dell'Ex Oratorio San Filippo Neri a Bologna, realizzato negli anni 1998-1999.

10. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 21

11. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972. Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero. Mostra dei progetti partecipanti*, Servizio di Edilizia Pubblica del Comune di Modena, Modena 1972, p. 26

12. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 26

13. Autori: Costantino Dardi, Michele Rebora e Ariella Zattera (architetti), Giovanni Morabito (ingegnere)

14. Autori: Fabio Lunelli, Beppe Cerutti, Federico Colombo, Roberto Giamberini (architetti)

15. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972. Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero. Mostra dei progetti partecipanti*, Servizio di Edilizia Pubblica del Comune di Modena, Modena 1972, p. 27

16. Idem., p. 28

17. Idem., Op. cit. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972*.

18. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 21

19. Idem.

20. Cfr. Aldo Rossi, *Architettura città/Passato e presente*, "Werk", n. 4, 1972, pp. 1-18

21. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 21

22. Cfr. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 24

23. Idem., p. 22

24. Aldo Rossi, *Architettura della città*, CittàStudi Edizioni, Torino 2000, p. 21

25. Idem., p. 25

26. Johannes Itten pittore, designer e scrittore svizzero, nato a Süderlinden, il 11 novembre 1888, è insegnante al *Bauhaus* e ricordato come teorico del colore. Dopo il liceo, dal 1904 al 1908 studia per diventare maestro elementare. Nel 1913, dopo alcuni anni d'insegnamento s'iscrive all'Accademia di Belle Arti di Stoccarda. Nel 1919 Walter Gropius lo chiama ad insegnare al *Bauhaus* e gli affida il *Vorkurs*, corso di sei mesi preliminare e propedeutico all'ingresso nella scuola. L'acuirsi delle divergenze di intendimenti fra il razionale Gropius e l'irrazionale Itten porta, nel 1923, all'abbandono di questi della scuola di Weimar. Muore a Zurigo, il 25 marzo 1967.

27. Johannes Itten, *Arte del colore*, il Saggiatore, Milano 1982, p. 75

28. Cfr. in generale tutte le opere teoriche degli artisti futuristi, che sulle linee di forza e movimento fondano la loro opera ed in particolare: Umberto Boccioni, *Pittura, Scultura futuriste*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1914

29. Aldo Rossi, Zanichelli, Bologna 2002, p. 122

30. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 45



Le forme della memoria e la ricerca di simboli universali.

Considerazioni intorno al progetto del Cippo ai caduti nel bosco di Cercina di Edoardo Detti e Carlo Scarpa

The temple crematorium in the Monumental Cemetery in Milan

Considerations on the project of the Memorial stone to the fallen in the forest of Cercina Edoardo Detti and Carlo Scarpa

Negli anni '60 Edoardo Detti e Carlo Scarpa progettano un cippo funerario, in memoria di sette partigiani uccisi dai tedeschi nel 1944, che doveva sorgere a Cercina vicino a Firenze.

Di questo piccolo monumento rimangono alcuni schizzi di Scarpa e un disegno definitivo di Detti, poco noti ma di notevole interesse, che documentano la ricerca compositiva sull'espressione laica, pluralistica della morte e del dolore, come risposta universale, inclusiva e non dogmatica, alla necessità di rappresentare le ferite del conflitto mondiale e il loro carico di lacerazioni politiche, etniche e religiose.

La ricerca di un simbolismo universale, in grado di comprendere le diverse anime della società moderna, appartiene anche alla produzione architettonica individuale dei due architetti ed è inscrivibile nel coevo contesto architettonico-culturale.

In the 60s Edoardo Detti and Carlo Scarpa design a memorial headstone in memory of seven supporters killed by the Germans in 1944, which was to be built in Cercina near Florence.

The only remains of this small monument are some sketches by Scarpa and a finalized drawing by Detti, little known but very interesting, which document the compositional research of the laic expression, pluralistic of death and pain, as a universal answer, inclusive and non-dogmatic, the need to represent the wounds of the war and their cargo of political, ethnic and religious lacerations.

The search for universal symbolism, capable of comprehending the different souls of modern society, also belongs to individual architectural production of the two architects and is inscribed in the contemporary architectural and cultural context.

Francesca Mugnai
Ricercatrice di composizione architettonica e urbana all'Università di Firenze, studia l'architettura moderna e contemporanea negli aspetti riguardanti il rapporto col paesaggio e la memoria, con l'obiettivo di definire i criteri del progetto sensibile alla specificità dei luoghi. Ha curato la mostra *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*

Parole chiave: **Edoardo Detti; Carlo Scarpa; Architettura Italiana; Simbolismo; Laicità**

Keywords: **Edoardo Detti; Carlo Scarpa; Italian Architecture; Symbolism; Secularity**



È il 1951, la guerra è terminata da pochi anni e Firenze accoglie una prestigiosa mostra su Frank Lloyd Wright a Palazzo Strozzi, promossa da Carlo Ludovico Ragghianti come parte del suo ambizioso programma di "ricostruzione" culturale. Nella città ancora ferita nel suo nucleo antico dalle mine tedesche,¹ la mostra assume un significato particolare che trascende quello meramente architettonico. Il critico lucchese è infatti convinto della possibilità che l'architettura e le arti rappresentino una strada verso il riscatto morale, politico e sociale del paese, inteso non solo come rinascita dalle ceneri della guerra ma riconquista, in particolare per la città di Firenze, di un ruolo centrale nella compagine culturale europea dopo secoli di marginalità. È in questa occasione di celebrazione del Maestro americano e in tale fermento di idee e prospettive per il futuro che si conoscono Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Il primo è incaricato dell'allestimento insieme a Oskar Stonorov, il secondo è un invitato di primo piano per il suo noto interesse nell'opera di Wright.

Da qui prendono avvio una stretta amicizia che coinvolge le rispettive famiglie e un rapporto di collaborazione professionale duraturo ma discontinuo, dove la partecipazione ufficiale di Scarpa si alterna al semplice consiglio amichevole e può essere estesa a tutto il progetto oppure circoscritta ad alcune sole parti.² Le occasioni provengono sempre



Fig. 1 Edoardo Detti e Carlo Scarpa nella casa di Detti vicino a Firenze, famiglia Detti.



da Edoardo Detti che chiede a Scarpa di prendere parte ai suoi lavori più prestigiosi, dagli incarichi pubblici per le scuole agli interventi in contesti di particolare valore storico-ambientale. In Detti la grande stima per l'architetto veneziano convive col desiderio di risarcire l'amico delle angherie e limitazioni subite dall'assenza di una laurea in architettura.

Classe 1913, Edoardo Detti è prima di tutto un intellettuale impegnato attivamente nella vita della sua città e del paese intero. Partigiano militante nel Partito d'Azione durante l'occupazione tedesca accanto a personaggi del calibro di Carlo Ludovico Ragghianti, Carlo Francovich e Tristano Codignola, dopo la guerra il suo impegno prosegue nella battaglia per la difesa del paesaggio, che conduce con intransigente rigore contro la speculazione edilizia, e nella promozione di una profonda e innovativa cultura del territorio che coniughi sviluppo economico e sociale e conservazione dei caratteri storico-culturali dei luoghi. La sua azione si svolge attraverso l'elaborazione di piani urbanistici,³ proposte di legge, attività politica, articoli sui quotidiani, appassionate conferenze e una lunga attività nell'INU, di cui è presidente per sette anni dal 1970.

"Architetto per vocazione, urbanista per dovere", lo definisce Gian Franco Di Pietro.⁴ Per un architetto convinto della necessità di regole certe e inappellabili per controllare

le trasformazioni del territorio, l'urbanistica diventa infatti una scelta obbligata, se non un dovere civile. Urbanistica che non si esaurisca nell'aspetto normativo, ma rifiutando l'astrazione dai fenomeni della vita sia invece una risposta, insieme estetica, etica e funzionale, ai problemi legati all'abitare un territorio. Per questo motivo la sua intelligenza per le forme e la struttura del paesaggio lo portano a ricomporre la grave frattura fra urbanistica e architettura, da lui considerate invece discipline inscindibili, per le quali è richiesta la stessa sensibilità ancorché diverse siano le competenze. È proprio nella profonda analisi compiuta da Detti sull'opera di Scarpa nel saggio *Scarpa et la ville*⁵ che emerge con forza la potenza della visione scarpana e la sua capacità di tradurre gli spazi della città di Venezia in spazi dell'architettura o di condensare in un dettaglio l'essenza di un luogo. Diviso fra architettura e urbanistica, ma convinto della necessità di un dialogo tra le due discipline, come insegna la stessa storia urbanistico-architettonica delle città italiane,⁶ Detti elegge Scarpa a primo maestro, sebbene secondo in ordine temporale.

Detti si è laureato con Giovanni Michelucci e guarda al razionalismo europeo, in particolare a Le Corbusier. Avendo ereditato dalla scuola fiorentina l'interesse per le forme dell'architettura tradizionale minore (con specifico riguardo alla casa colonica) e per un

classicismo depurato, attento al contesto e alla consuetudine costruttiva locale, elabora un linguaggio sobrio e misurato che rilegge in chiave moderna i caratteri dell'architettura toscana e fonde la tradizione aulica con quella popolare.

La collaborazione tra Detti e Scarpa rappresenta l'incontro di due differenti approcci all'architettura, ancora in grado di riflettere i precipui valori architettonici e culturali delle rispettive città di provenienza, attraverso i quali essi esprimono l'appartenenza ai propri luoghi di origine: Toscana e Veneto. I loro progetti, prevalentemente riguardanti la Toscana, appaiono sospesi fra identità e contaminazione, ricercando l'aderenza ai caratteri locali, ma presentando aspetti di natura esogena chiaramente ascrivibili al legame di Scarpa con la propria terra.

Il Cippo ai caduti nel bosco di Cercina⁷

Dopo aver rodato la collaborazione con progetti importanti quali il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (1953-62), l'albergo Minerva (1957-64) a Firenze e la Chiesa di San Giovanni Battista a Firenzuola (1956-66), Edoardo Detti e Carlo Scarpa disegnano il monumento ai caduti di Radio Co.Ra.⁸ Il piccolo monumento commemorativo doveva sorgere nei boschi di cipressi di Cercina, nei dintorni di Firenze, dove il 12 giugno del 1944, poco prima della liberazione di Firenze, persero la vita sette persone, catturate a



seguito della localizzazione della clandestina Radio Co.Ra., istituita dal Partito d'Azione per comunicare con gli Alleati. Tra le vittime c'è una giovane donna, Anna Maria Enriques Agnoletti, uccisa dopo essere stata torturata con lo scopo di estorcerle informazioni sul fratello Enzo, membro del Partito d'Azione e grande amico di Detti. Ciò spiega il suo coinvolgimento nel progetto, mentre non sappiamo se la partecipazione di Scarpa, che è certa, sia ufficiale o meno.

Di questo progetto rimangono due disegni: uno schizzo di studio a firma di Scarpa e un disegno tecnico, con proiezioni ortogonali e una vista prospettica, proveniente dallo studio Detti.

Lo schizzo mostra un blocco quadrato, intersecato a metà altezza da una lastra recante i nomi dei caduti; è attraversato da feritoie -una per ogni faccia del solido- e poggia su di un basamento del quale compaiono diverse versioni: formato da uno zoccolo ridotto ai minimi termini e arretrato rispetto al cippo per delineare un'ombra alla base; oppure trasformato in un pilastro che raggiunge le cime dei cipressi evocando il cippo etrusco ritrovato a Settimello, non lontano da questi boschi; o infine assimilato ad un setto murario che offre come appoggio l'estremità a valle.

Nella versione "etrusca" la base prende il sopravvento sul blocco soprastante e per questo è stato forse scartato; tuttavia è

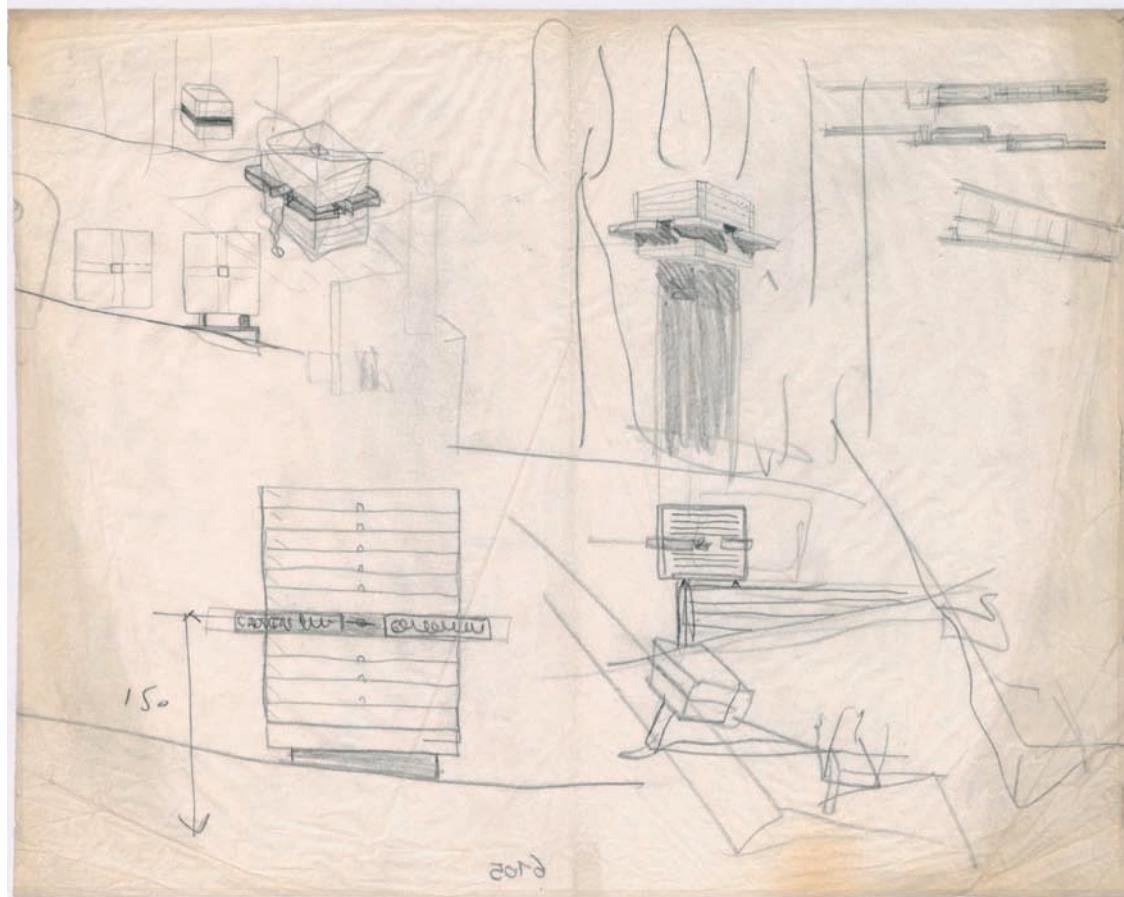


Fig. 2 Edoardo Detti e Carlo Scarpa, Progetto per un monumento ai caduti nel bosco di Cercina, Fondo Edoardo Detti, Archivio di Stato di Firenze, Cartella 3.160. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata l'ulteriore pubblicazione o riproduzione con qualsiasi mezzo.



interessante il tentativo di conferire sacralità all'elemento attingendo al vocabolario di un mondo antico, arcaico, ma geograficamente vicino.

Nei disegni definitivi si sceglie infine una base ampia di pietre irregolari sulla quale poggia, sollevato su quattro esili supporti di ferro, un cubo in calcestruzzo, di circa un metro di lato, segnato da fughe orizzontali. All'altezza dello sguardo, le feritoie scavate nel solido e la fascia sporgente dell'iscrizione formano una linea che si interseca con la fila verticale dei sette fori posti su ogni faccia, questi ultimi forse evocativi delle ferite lasciate dai proiettili sui corpi delle vittime. Legando i nomi ai fatti, le due linee si compongono in una croce, traccia superficiale di un'altra croce, fatta di aria, uno scavo che attraversa il cubo, che è più gesto antico fondativo sul quale far rinascere il mondo che evocazione del martirio cristiano. La sottile allusione sottrae infatti la croce dal significato e dalla iconografia esclusivamente cristiani per assegnarle un significato universale, archetipico, di incontro tra terra e cielo.

L'attacco a terra, lieve e mediato, che trasgredisce la norma costruttiva dei cippi antichi infissi nel terreno, e lo scavo operato nel blocco sostituendo la materia interna con un nucleo fatto di aria, sono emblematici della ricerca del contrasto fra leggerezza e gravità, quale espressione di quelle tragiche antitesi della natura umana evocate dal monumento:

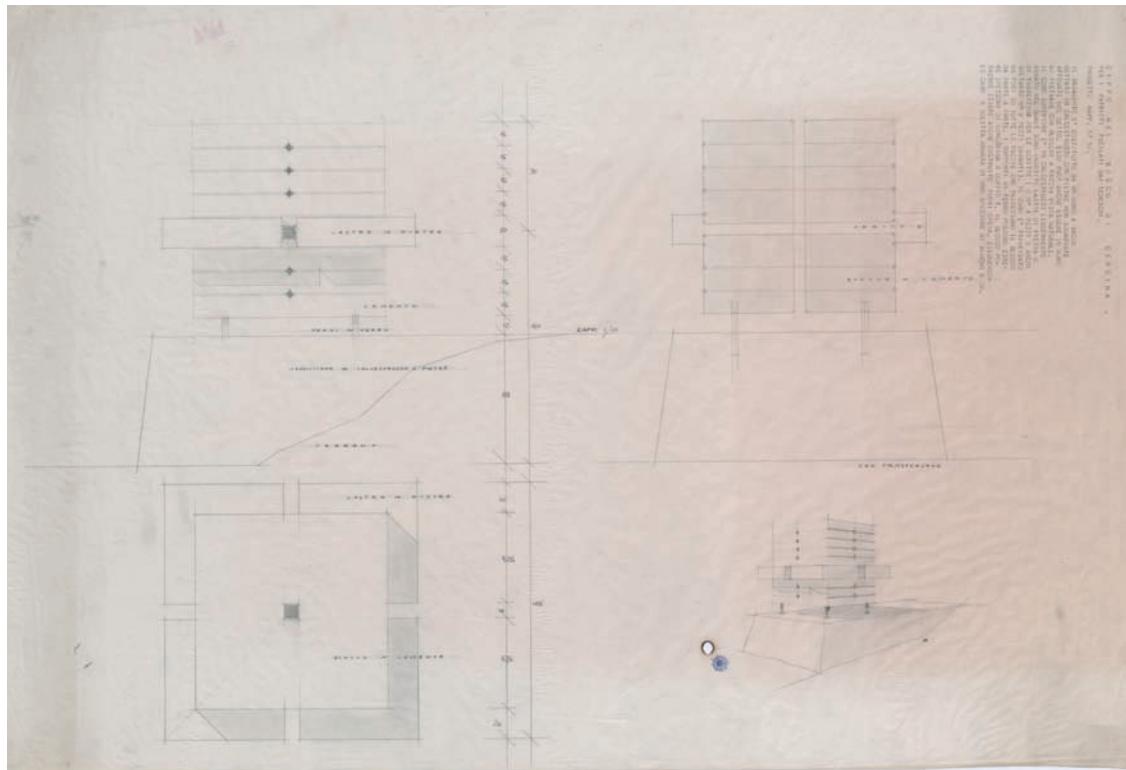


Fig. 3 Edoardo Detti e Carlo Scarpa, Progetto per un monumento ai caduti nel bosco di Cercina, Fondo Edoardo Detti, Archivio di Stato di Firenze, Cartella 3.160. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata l'ulteriore pubblicazione o riproduzione con qualsiasi mezzo.



il sacrificio della vita per l'affermazione di un ideale, l'assurda barbarie sul corpo di una giovane donna, il ricordo struggente che ancora trattiene chi la morte ha portato via. La scelta di un volume puro per celebrare la memoria delle vittime di Cercina è ascrivibile ad una consolidata tradizione moderna di monumenti commemorativi e funerari, alla quale gli architetti si rifanno affidandosi all'elementarità delle forme per esprimere l'ineffabile.

I precedenti italiani

La storia dell'architettura italiana del dopoguerra raccontata da Manfredo Tafuri inizia significativamente con il monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine e il monumento ai deportati di Mauthausen, a testimonianza del fatto che onorare la memoria dei defunti e degli avvenimenti è il primo atto fondativo o rifondativo di ogni civiltà.⁹

La risoluzione della guerra, con le sue lacerazioni politiche, etniche e religiose ancora vive, accelera la ricerca compositiva, già avviata dal Movimento Moderno, intorno all'espressione laica, pluralistica della morte e del dolore, come risposta universale, inclusiva e non dogmatica alla necessità di rappresentare il sacro.

A tale proposito è significativo che entrambi i monumenti prima citati rinuncino alla più scontata simbologia cristiana per accogliere significati più ampi e condivisi. Il

monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine (1944), di Mario Fiorentino, Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli e Giuseppe Perugini, si compone di un monolite poggiato su di un tumulo erboso che protegge la sepoltura delle vittime.¹⁰ La grande pietra, appena sollevata da terra da una sottile linea d'ombra o di luce (dipende se si è fuori o dentro), palesemente evocativa di una tensione tra forze opposte (gravità e leggerezza, vita e morte), tiene insieme l'immagine della resurrezione nella rappresentazione che ne dà il Beato Angelico nel Giudizio Universale e il suo significato primordiale di tramite fra terra e cielo: un blocco di pietra è l'altare dei sacrifici; pietre cadute dal cielo sono considerati i megaliti; su di una pietra Giacobbe si addormenta vedendo in sogno la scala che lo porta fino al cielo.

La speranza della resurrezione invocata dal mausoleo delle Fosse Ardeatine è, com'è noto, associata da Tafuri alla rinascita *ex novo* dell'architettura romana del dopoguerra in opposizione alla continuità con la tradizione milanese espressa dal poco più tardo monumento ai deportati di Mauthausen dei BBPR (1945), "omaggio lirico ai miti illuministi degli anni trenta, espresso con esplicite allusioni al traliccio di Persico e Nizzoli nella Galleria di Milano e agli 'oggetti prigionieri' di Duchamp, Giacometti e Melotti".¹¹

Il cubo, di circa due metri di lato, è realizzato in tubolari metallici che disegnano una trama



Fig. 4 Carlo Scarpa, Tomba Galli. Fotografie di Salvatore Zocco



dove è riconoscibile una croce greca ospitante al centro l'urna con la terra di Mauthausen : anche qui priva di connotazione religiosa, la croce è piuttosto frutto di una composizione cartesiana, che allude al riscatto di una possibile rinascita, ma è anche la "denuncia di come il mito della ragione già cova in sé il 'mostro' che la distrugge".¹²

Se è difficile stabilire un nesso con il monumento romano (anche soltanto per la diversa scala), se non per il ricorso al blocco in calcestruzzo come allusione al valore sacro e arcaico del monolite, l'affinità del Cippo di Cercina con l'esempio milanese è più facilmente rintracciabile nella evocazione mediata della croce e nella scelta di una forma elementare, la cui purezza geometrica è intaccata e complicata da figure o elementi in grado di assumere significato simbolico nel loro reciproco rapporto.

L'attenzione per il mondo arcaico della versione "etrusca" del Cippo può invece essere messa in relazione, sul piano dei riferimenti architettonici, con la Tomba di Rocco Scotellaro degli stessi BBPR (1957), soglia micenea che separa la mutevolezza della condizione umana dalla fissità della valle e dei fiumi che la tomba inquadra: paesaggio oltre-tomba.¹³

Altre opere di Edoardo Detti e Carlo Scarpa

Analizzando le opere compiute singolarmente da Detti e Scarpa è possibile individuare gli

stessi temi e lo stesso vocabolario di simboli, anche negli esempi più connotati dal punto di vista religioso.

Tra le tombe progettate da Edoardo Detti, quella per Piero Calamandrei realizzata nel 1956 nel cimitero fiorentino di Trespiano, è senz'altro la più significativa. Lo spazio sacro è archetipicamente un recinto quadrato in marmo bianco che contiene un tumulo erboso su cui poggia una piccola lapide: traduzione in forma astratta della tomba etrusca, in omaggio alle origini fiorentine e al pensiero laico del padre costituente e fondatore del Partito d'Azione.

Per la Tomba della famiglia Galli (1977-79), destinata ad accogliere per prime le spoglie di un giovane ragazzo mancato prematuramente a causa di un problema cardiaco congenito, Scarpa pensa a un massiccio parallelepipedo in botticino bocciardato come la più adatta delle forme per esprimere quella "idea di Assoluto che conviene alla morte".¹⁴ Nella sua assolutezza l'edicola è un concentrato di significati: una *imago mundi*, come l'ha definita Norberg-Schulz,¹⁵ dove il blocco di pietra, già di per sé tramite fra terra e cielo, ribadisce il suo valore simbolico spaccandosi in due parti sovrapposte, appena distanziate da una fuga sottile. Lungo la linea di separazione, sul fronte principale, si apre il varco a T verso l'interno del sepolcro, tamponato da una lastra di granito nero e formante una croce con la scanalatura che

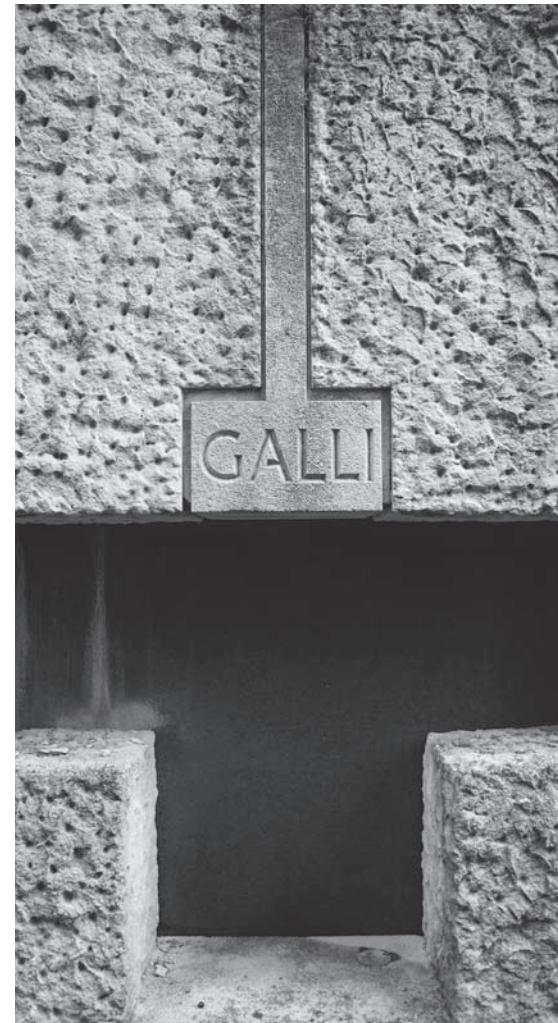


Fig. 5 Carlo Scarpa, Tomba Galli. Fotografie di Salvatore Zocco



solca la pietra in verticale. Ancora un cauto accenno di croce che commenta il contatto tra i due "mondi". A simbolo della resurrezione, Scarpa immagina un uovo posato sul piano orizzontale del varco.

È assai distante l'universo simbolico della Tomba Brion¹⁶ dove, anziché alludere all'ignota condizione oltre la vita o evocare la tragedia del trapasso, Scarpa rappresenta un rassicurante al di là che della vita è un enigmatico riflesso, laico e ancora fisico. Il cielo evocato dalle carrucole è quello delle costellazioni, l'amore descritto dai cerchi incrociati è quello dei coniugi Brion, il paradiso invocato è quello dei giardini orientali. Una vita oltre la morte rappresentata da una geografia fantastica che condensa nei vari "luoghi" di cui si compone il viaggio dell'esistenza.

Perfino nella Chiesa di San Giovanni Battista a Firenzuola, progettata e realizzata in collaborazione, gli architetti rinunciano all'evidenza del simbolo religioso sia nella pianta che nella facciata dell'edificio. Tuttavia ripercorrendo tutto il processo di maturazione del progetto attraverso la fitta successione degli schizzi di studio, appare chiaro che uno dei cardini attorno ai quali ruotano i vari tentativi è proprio la costruzione di una "croce", interpretata in forma astratta come intersezione, in facciata, del portico (orizzontale) col campanile (verticale). Rivolta verso la piazza centrale del piccolo borgo montano, la facciata

così concepita unisce simbolicamente la dimensione urbana alla dimensione celeste attraverso la compenetrazione di due elementi architettonici significativi del concetto di "comunità". La croce-intersezione è portata alle sue estreme e più convincenti conseguenze in uno disegno di Scarpa appartenente a una fase intermedia di elaborazione progettuale, dove la torre campanaria è concepita come una lama in calcestruzzo affondata nel corpo della chiesa e sospesa sulla via pubblica.

Epilogo

Facendo proprio il pensiero di Mircea Eliade sull'inevitabilità del sacro, ancorché "camuffato" nel mondo moderno desacralizzato, nella *Medea* Pier Paolo Pasolini mette in scena la tragedia greca come metafora della condizione moderna. Giasone, che ha dimenticato l'esistenza dell'ignoto in forza delle certezze offerte dalla *téchne*, conquista il vello d'oro con la complicità della maga Medea, appartenente a un mondo ancora arcaico e sacro, ma disposta a tradire i suoi dei e le sue genti per amore di Giasone. Il prezzo che paga è altissimo: sradicata, al limite della follia, viene infine ripudiata da Giasone per la figlia del re di Corinto.

Nella città greca il centauro Chirone compare sdoppiato sul fondale del Campo dei Miracoli di una Corinto-Pisa. Accanto al centauro sacro, mezzo uomo e mezzo cavallo, che

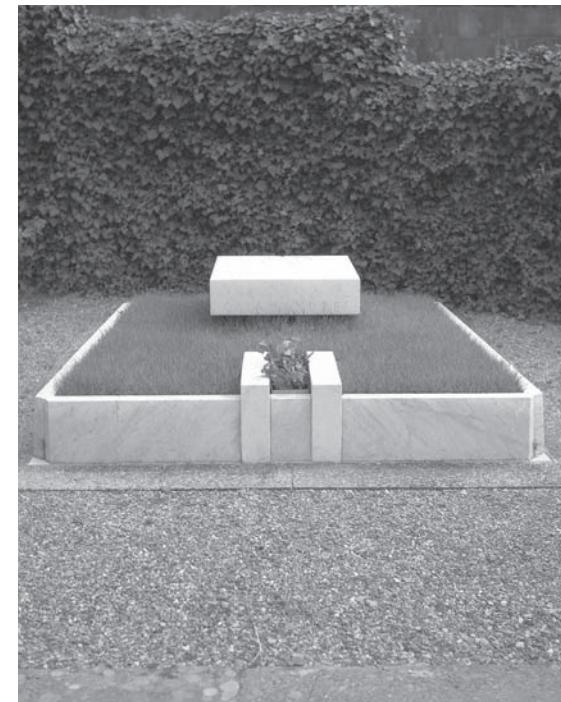


Fig. 2 Edoardo Detti, Tomba Calamandrei, Fondo Edoardo Detti, Archivio di Stato di Firenze, Faldone 2.62. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata l'ulteriore pubblicazione o riproduzione con qualsiasi mezzo.



lo educava da bambino, Giasone vede con i suoi occhi di adulto e di uomo moderno, un centauro desacralizzato interamente antropomorfo e vestito, che pronuncia queste parole: "Ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconsacrata [...] Ed eccoci qua uno accanto all'altro [...] Esso [il vecchio centauro] non parla, naturalmente: la sua logica è così diversa dalla nostra che non si potrebbe intendere. Ma posso parlare io per lui. [...] Nulla potrebbe impedire al vecchio centauro di ispirare dei sentimenti e a me, nuovo centauro, di esprimerli".¹⁷

L'architettura moderna e contemporanea che abbia tra i suoi obiettivi quello di depositare un significato oltre la pura forma, non può fare a meno dei simboli, attraverso i quali gli oggetti "annullano i loro limiti concreti, cessano di essere frammenti isolati, per integrarsi in un sistema; meglio ancora, incarnano in sé, malgrado la loro precarietà e il loro carattere frammentario, tutto il sistema".¹⁸ Così il "sacro" continua a manifestarsi attraverso simboli "camuffati", ovvero apparentemente meno incisivi per aver perso la loro diretta appartenenza a uno specifico sistema filosofico-religioso, eppure più comprensivi (forse non ugualmente comprensibili) per aver ridotto la molteplicità dei credi all'unità di una più generica "condizione dell'essere umano nel Cosmo". Per questo le forme della memoria sono spesso forme archetipiche attinte ad un mondo primordiale, arcaico,

indifferenziato, dal quale tutta l'umanità proviene senza distinzione di etnia o religione.

Sia per Edoardo Detti che per Carlo Scarpa il destino delle proprie spoglie ha assunto un significato simbolico: laico e sacro allo stesso tempo.

L'ateo Detti ha scelto la cremazione, quando la pratica era ancora poco diffusa, come forma di rispetto per l'ambiente. Non voleva che il suo corpo sottraesse spazio a quel territorio che aveva in vita difeso dall'edificazione selvaggia.

Scarpa, com'è noto, è morto nell'amato Giappone, dove lo hanno avvolto in un kimono, deposto in una cassa e trasportato a San Vito d'Altvole. Qui è stato sepolto in piedi, come i cavalieri antichi. Infisso nella terra.

1. Nell'estate del 1944 l'esercito tedesco fa saltare tutti i ponti della città ad esclusione del Ponte Vecchio. Nel 1958 termina la ricostruzione "com'era dovera" del ponte a Santa Trinita, opera dell'Ammannati su disegno di Michelangelo, ricostruito grazie agli studi di Riccardo Gisdulich.

2. Alla collaborazione fra Edoardo Detti e Carlo Scarpa ho dedicato un volume: Francesca Mugnai, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2010

3. Il più famoso è senz'altro il Piano Regolatore Generale di Firenze (1961-62), elaborato in qualità di assessore all'urbanistica nella giunta di centro sinistra guidata da Giorgio La Pira.

4. Gian Franco Di Pietro, "Il lavoro di architetto", in Augusto Boggiano-Mariella Zoppi, *Edoardo Detti, Quaderni di urbanistica informazioni*, 1986, n. 1, pp. 18-20

5. Edoardo Detti, *Scarpa et la ville*, in AMC, 1979, n. 50, pp. 33-37

6. A titolo d'esempio si riporta un frammento dell'acuta analisi di Firenze. "Le colline, o meglio tutto l'organico complesso che circonda la città, anche da un punto di vista meramente paesistico, sono complemento di Firenze, la quale ha appunto quella forma [o in questo caso aveva], quei valori, quelle architetture, quella Cupola e quelle strade nati insieme a questa condizione ambientale, spaziale e di luce. In una parola i dintorni sono lo sfondo, il quadro, o meglio la continuazione o l'integrazione di questa opera eccezionale che è la città". (Edoardo Detti, *Dilemma del futuro di Firenze*, in *La critica d'arte*, 1954, n. 2, pp. 161-177)

7. Il capitolo costituiva un aggiornamento rispetto allo studio pubblicato in *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, op. cit., pp. 117-119

8. La data del progetto non è certa. Nello studio del 2010, prima della conclusione dei lavori d'inventariazione del Fondo Detti, avevo ipotizzato che il progetto per il Cippo di Cercina fosse contemporaneo al restauro del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fine anni cinquanta), poiché una precedente erronea attribuzione dello schizzo di Scarpa al corpus del Gabinetto lasciava immaginare che il disegno fosse rimasto tra i documenti relativi a quest'ultimo per ragioni di contemporaneità degli incarichi. Tuttavia una lettera del 1964, a firma del Comitato per il Monumento alla Resistenza sul Monte Morello, sposterebbe di qualche anno la data del progetto.

9. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 7

10. Cfr. Amedeo Belluzzi-Claudia Conforti, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 111-114

11. Manfredo Tafuri, op. cit., p. 7

12. Cesare De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Dedalo, 1993, p. 60

13. Cfr. Serena Maffioletti, BBPR, Zanichelli, Bologna, pp. 134-135, e Luciano Semerani, *La Tomba di Rocco Scotellaro*, in *Firenze Architettura*, 2011, n. 2, pp. 6-7

14. Christian Norberg-Schulz, "La Tomba Galli", in Francesco Dal Co-Giovanni Mazzariol, *Carlo Scarpa*, Electa, Milano 1984, p. 178

15. Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 178

16. Cfr. Paolo Portoghesi, *In ricordo di Carlo Scarpa*, in *Controspazio*, 1979, n. 3, pp. 2-5, e Francesco Dal Co, "Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa", in Francesco Dal Co-Giovanni Mazzariol, *Carlo Scarpa*, Electa, Milano 1984, pp. 24-69

17. Per una interessante esegeti del film in rapporto al senso del sacro cfr. Sandro Bernardi, *Mitopoiesi del cinema. Una lettura di Medea*, in *Firenze Architettura*, 2011, n. 2, pp. 140-145

18. Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 413



Inserti urbani e visioni di paesaggio. La tensione tra progetto e luogo nei cimiteri di Sigurd Lewerentz

Urban Insertions and Landscape Visions. Tension between Design and Place in the Cemeteries by Sigurd Lewerentz

Progettare i luoghi della memoria comporta una riflessione circa l'origine. Partendo da questa premessa, il documento illustra alcuni piccoli cimiteri disegnati da Sigurd Lewerentz negli stessi anni in cui stava lavorando alle due celebri spazi sacri di Enskede (Stoccolma) e East-Malmö. Il lavoro sviluppato dall'architetto svedese nel Forsbacka, Valdemarsvik, Rud e Kvarnsveden mostra un approccio peculiare al fine di rivelare il carattere del luogo. Lewerentz, attraverso la progettazione del paesaggio, dà la terra - visto come un fattore di origine - un valore evocativo. Utilizzando segni che alludono agli archetipi del rapporto tra l'uomo e il divino, Lewerentz distribuisce caratteristiche naturali con elementi artificiali e astratti. La ricerca di un senso di origine deposita il progetto nel luogo, e in questo siamo in grado di riconoscere un principio fondante in grado di progettare urbani contemporanei orientare.

Designing memorial places involves a reflection about the Origin. Starting from this premise, the paper illustrates some small cemeteries designed by Sigurd Lewerentz in the same years when he was working at the two celebrated sacred spaces of Enskede (Stockholm) and East-Malmö. The work developed by the Swedish architect in Forsbacka, Valdemarsvik, Rud and Kvarnsveden shows a peculiar approach aiming to reveal the character of the place. Lewerentz, through the landscape design, gives the ground – seen as a factor of origin – an evocative value. Using signs that allude to archetypes of the relationship between man and the divine, Lewerentz deploys natural features along with artificial and abstract elements. The pursuit of a sense of origin settles the project into the place, and in this we can recognize a founding principle able to orient contemporary urban projects.

Carlotta Torricelli
Carlotta Torricelli is architect and adjunct professor in Architectural Composition at the Milan Polytechnic. She graduated in 2006 at Milan Polytechnic and in 2011 was awarded her Ph.D. in Architectural Composition at the School of Doctorate Studies of the Iuav of Venice, where she is currently working as tutor. In 2012 she was granted a Scholarship from the C.M. Lerici Foundation of Stockholm.

Parole chiave: **Spazi sacri; Design topografico; Dimensione simbolica; giardino; Svezia**

Keywords: **Sacred spaces; Topographic design; Symbolic dimension; Garden; Sweden**



*"Scendere fino all'humus dove abita
La promessa del Soffio originario"*

François Cheng¹

Nelle considerazioni intorno al tema del trapasso torna più volte l'idea per cui pensare alla fine non è altro che riguadagnare l'origine. Secondo questa logica, l'indagine intorno alla progettazione di spazi dedicati al passaggio dalla vita alla morte diviene occasione per una più ampia riflessione in merito al rapporto tra architettura e paesaggio e, più in generale, alle potenzialità simboliche insite nell'atto di tracciare un nuovo segno sulla superficie di un territorio. In particolare, l'analisi di alcune strutture sacre ideate da Sigurd Lewerentz (1885-1975) consente di esplorare un approccio compositivo capace di rivelare il locus tramite il progetto. Durante la sua lunga esperienza, infatti, il maestro svedese ha occasione di confrontarsi ripetutamente con il disegno di strutture cimiteriali, in situazioni diverse e lontane tra loro, declinando il tema dello spazio simbolico nella modernità, attraverso una densa sequenza di possibilità espressive.

Nei progetti per i cimiteri,² dunque, l'architetto mette alla prova quell'idea di paesaggio che andrà a costituire uno dei caratteri distintivi della sua opera. In ciascuno di essi, infatti, fa corrispondere alla volontà di imporre

un disegno, dichiaratamente fondato sulle regole della composizione classica, la capacità di manifestare il carattere del luogo, le sue peculiarità morfologiche e la specifica atmosfera. Tracce della topografia, intese come "fatti originari", emergono come inserti all'interno della struttura di impianti rigorosamente costruiti sulla sequenza di assi, allineamenti e inquadature; d'altro canto, la precisione geometrica, che sta alla base dei disegni, rivela un'inaspettata disponibilità ad accogliere deviazioni o accidenti trovati in situ e apparentemente immodificabili, presi a emblema dell'origine del luogo.

Con la stessa libertà con cui compone elementi estratti dal passato secondo una logica completamente nuova per definire gli spazi architettonici, Lewerentz monta fatti naturali con episodi artificiali, in una sorta di "invenzione archeologica del luogo", dove il progetto di paesaggio conferisce all'orografia valore evocativo.

Quando l'architettura è chiamata a dare figura al tema della morte, si apre una costante sequenza di insolubili aporie. Nel dinamismo delle contraddizioni cui da sempre è sottoposta — tra radicamento e trasformazione, tra sperimentazione e negazione della forma — l'arte del costruire si scontra con l'impotenza di tradurre in immagine un tema inconoscibile. Ma il fatto che "il volto della

morte resta, inesorabilmente, estraneo alla rappresentazione architettonica",³ costituisce non un limite bensì un'occasione di apertura per la riflessione intorno al valore simbolico che ciascuna figura della composizione può assumere attraverso il progetto.

Dai lavori rimasti su carta, alle realizzazioni meno conosciute, fino alle opere più celebrate, i disegni preparatori di Lewerentz si fondano su un tema costante: il nuovo segno introduce nel luogo un principio d'ordine capace di svelare la struttura mitica del mondo. La forza di tale gesto si sintetizza in impianti basati sulla tensione tra geometria cartesiana e morfologia del sito, in un serrato dialogo tra astrazione ed empatia. In questa ricerca l'architetto non enuncia la sua posizione a proposito della fine, bensì un modus operandi che si rifà ogni volta all'origine, a quell'inizio che sta alla base di ogni atto insediativo e, più in generale, di ogni atto di trasformazione. Seguendo l'idea secondo cui "costruire è pensare alla cosa che permane, continua ad esistere, si radica nella terra e nel tempo, non si dissolve", risulta incisiva la considerazione di Margherita Petranzan secondo cui "se allora l'architettura è costruzione così intesa, architettura è speranza di rinnovamento attraverso l'intervento che modifica, senza interruzione, ciò che esiste già edificato e concretamente leggibile, cioè la città".⁴ In



questa interpretazione, dunque, risiede la trasmisibilità dell'approccio progettuale qui analizzato e, al contempo, il suo carattere di attualità rispetto ai problemi della contemporaneità.

Attraverso lo studio del vasto patrimonio di schizzi di Lewerenz conservati presso l'archivio di Stoccolma,⁵ emerge come la tensione tra radicamento al luogo e leggerezza onirica sia governata da una controllata sensibilità, che consente di tenere insieme architettura e natura, nell'equilibrio tra invenzione e adeguatezza. L'architetto attinge al deposito della memoria per estrarne figure da comporre in un nuovo disegno: gli elementi del paesaggio, come quelli richiamati dall'Antico, entrano nel progetto e il sistema di reciproche allusioni dispone una sequenza non lineare: storia, memoria e paesaggio convergono nella composizione di una originale sequenza rituale.

Il progetto di architettura proietta nello spazio l'intangibile e ridefinisce l'identità del luogo in cui interviene, attraverso scarti che introducono un ritmo temporale di matrice altra rispetto a quello naturale. Il paesaggio è il luogo dell'azione, dove ciascuna opera genera una frattura, capace di rivelare rapporti interrotti, e definisce nuova memoria, esplorando un movimento inedito. Ogni progetto è accompagnato da schizzi

in cui l'introduzione di un nuovo percorso interrompe la massa scura e compatta della vegetazione, lasciando arrivare al suolo una lama di luce, lungo il solco di un tracciato rettilineo. La tensione tra la natura incontaminata e il luogo sacro, introdotto da un asse rettilineo, rappresenta una sorta di vera ossessione che guida la matita di Lewerentz nel tradurre in figura l'idea della soglia, del passaggio, dove vibra quella tremenda fascinazione che è insita nel movimento continuo della vita. L'atto di trasformazione, sintetizzato in questo gesto, porta così in evidenza la matrice arcaica, non soltanto formale, ma anche culturale del luogo: il paradigma originario.

Frattura, dunque, non intesa come evento traumatico, quanto piuttosto come breccia di possibilità, come ritrovamento di nuovo spazio per la lettura e la decodificazione della realtà, oltre al velo dell'apparenza. In altre parole, questa rottura rivela il potenziale spirituale del luogo, il senso del sacro radicato nella terra, al di là di ciascuna specifica interpretazione religiosa.

Nei luoghi sacri disegnati dall'architetto svedese la capacità espressiva risiede, dunque, nella tensione che si instaura tra natura e artificio e non in un tentativo di mimesi dell'arte con la natura; cioè nella costruzione della *Stimmung* attraverso la tensione tra soggetto e oggetto, identificati grazie alla loro separazione e non alla

fusione dell'uno con l'altro.

Questa considerazione porta a leggere il lavoro dell'architetto svedese in relazione al contesto mitteleuropeo, all'interno del quale, negli stessi anni, si aprono una serie di nuove fondamentali questioni in merito alla critica dell'arte e all'estetica.⁶ Sigurd Lewerentz, difatti, ha diverse occasioni di instaurare intensi rapporti con il mondo tedesco. Conclusi gli studi a Göteborg, nel 1908 torna come apprendista nello studio di Bruno Möhring a Berlino - dove aveva già svolto un tirocinio nell'estate del 1907 - e poi nel 1909 si sposta a Monaco, dove lavora prima nello studio di Theodor Fischer e poi presso Richard Riemerschmid.⁷

Sono gli anni in cui nella città di Monaco, dove l'influente docente Theodor Lipps definisce il concetto dell'*Einfühlung*, il giovane Wilhelm Worringer, pubblica nel 1908, *Abstraktion und Einfühlung*. Lo studio ha una considerevole diffusione nell'ambiente culturale tedesco dell'epoca e influenza terreni intellettuali eterogenei che vanno dai movimenti artistici d'avanguardia fino alla psicologia. In questo contesto, Wassily Kandinsky, pubblica nel 1912 a Monaco *Über das Geistige in der Kunst*. Il lavoro dell'artista russo ha diffusione e risonanza in Svezia, infatti Kandinsky si trova di lì a pochi anni a soggiornare a Stoccolma per l'organizzazione di una mostra personale presso la galleria Gummesson.⁸



Non ci sono documenti che testimonino di un legame diretto di Lewerentz con queste posizioni teoriche, ma dallo studio dei suoi progetti emerge come, lavorando nella tensione tra assoluto e radicamento al luogo, tra astrazione e disvelamento del valore mitico dello spazio deputato al rito sacro, l'architetto sviluppi una personale ricerca della dimensione simbolica, disegnando il luogo della memoria in tensione con la città dei vivi. Coniugando temi propri della cristianità con miti nordici e istanze socialdemocratiche, tiene insieme inserti urbani e geografie naturali, concependo lo spazio sacro come luogo del ricordo collettivo.⁹

È qui rilevante ricordare come, in merito ai risultati del celebre concorso per l'ampliamento del Cimitero di Enskede a Stoccolma,¹⁰ nel 1915 Ingrid Lilienberg si interrogasse proprio sulla difficoltà di trovare un equilibrio tra l'espressività del paesaggio naturale e la trasformazione che solo la mano dell'uomo può produrre, dando forma a un insieme riconoscibile, in cui "la scala e l'atmosfera devono essere congrue al destino di una popolazione urbana".¹¹

Vincitore, con Erik Gunnar Asplund (1885-1940), di questo concorso e, nel 1916, di quello per il Cimitero Est di Malmö¹² — progetti che occuperanno, a fasi alterne, la sua intera carriera di progettista — Lewerentz ha occasione di mettere alla

prova parallelamente alcune intenzioni progettuali in esperienze di scala minore. L'indagine intorno ad alcuni di questi progetti (in particolare i cimiteri di: Forsbacka, 1914-22; Valdemarsvik, 1915-16; Rud, 1916-19; Kvarnsveden, 1919-24) mostra le differenti possibilità insite nella stessa matrice logica.

La specifica riflessione progettuale di Lewerentz va collocata in relazione al più generale movimento di riforma culturale intorno al tema del lutto, che all'inizio del XX secolo, si fa carico di diffondere la pratica della cremazione in Svezia; le linee guida del movimento sono espresse in particolare nel pensiero di Gustav Schlyter (1885-1941), segretario comunale della città di Helsingborg, che ha numerose occasioni di influenzare la sperimentazione architettonica verso una più laica interpretazione della morte, introducendo temi legati sia al movimento simbolista europeo, sia ai principi espressi parallelamente dalla massoneria.¹³ Attraverso questi canali, infatti, si costruiscono intensi legami internazionali e si assiste a un rinnovato interesse da parte delle arti e dell'architettura europee in merito agli spazi della memoria, sui quali si confrontano approcci nazionali differenti, tutti però basati su una interpretazione della morte come ritorno alla natura, da un lato, e, dall'altro, sulla ricerca di un'immagine rasserenante per il luogo della cerimonia,

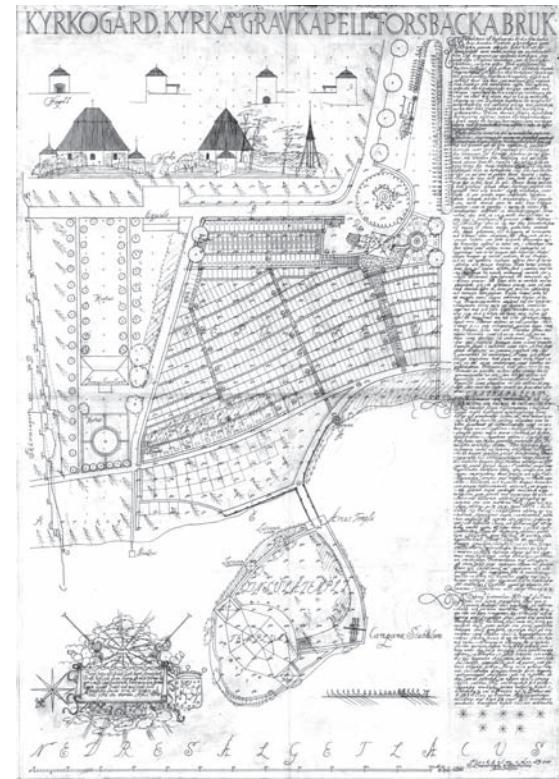


Fig. 1 Sigurd Lewerentz e Torsten Stubelius, proposta per un cimitero con chiesa e cappella funebre a Forsbacka, 1919. © Arkitektur-och designcentrum, Stockholm



tramite il recupero del linguaggio classico. Quali sono, dunque, le ragioni per cui è proprio nell'architettura dedicata al rito funebre che si concentra un così profondo rinnovamento dei caratteri dell'architettura e dell'identità in essa rappresentata? A ben vedere, pensare alla morte significa rimettere in discussione l'identità culturale legata a un modo di concepire la vita. In altre parole "la catastrofe individua la figura di quei sentieri sull'abisso che disegnano l'identità di una forma di vita".¹⁴ La ricerca progettuale lungo questi sentieri al margine è dunque portatrice di una profonda capacità affermativa, relativamente a temi compositivi e urbani generali. Leggendo in particolare i progetti per cimiteri di Sigurd Lewerentz, ritroviamo alcuni importanti momenti in cui l'architettura svedese precisa quelle caratteristiche peculiari che saranno identificate e rese celebri sotto la definizione di Swedish Grace.

Uno dei progetti più rappresentativi che deriva dal legame degli architetti svedesi con Gustav Schlyter è quello per il crematorio di Helsingborg, elaborato da Lewerentz con Torsten Stubelius,¹⁵ e esposto con un modello durante l'Esposizione Baltica di Malmö del 1914, all'interno del Tempio Baltico, un prototipo di cappella funebre realizzato per la Società per la Cremazione su disegno dell'architetto Ferdinand Boberg. I due progetti si fondano sul motto "verso la

morte - verso la vita"¹⁶ e sulla successione che conduce dalla Sala della Morte, luogo di ingresso buio, rappresentato come la volta stellata del cielo notturno, alla luminosa Sala della Vita, dove ha luogo il rito, fino a condurre all'esterno, alla riconciliazione in uno spazio raccolto, nell'"ora eterna" della natura.

Il programma per il crematorio di Helsingborg è elaborato da Schlyter proprio con il poeta belga Maurice Maeterlinck e la proposta architettonica ha il valore di un manifesto, in cui l'articolazione spaziale dell'edificio e la capacità di includere nel disegno dell'architettura elementi naturali sono sintetizzati in un preciso approccio, che si manterrà come matrice riconoscibile nei progetti elaborati da Lewerentz per crematori e cappelle funebri.

In una sequenza di straordinaria bellezza, l'architetto svedese porta all'estremo limite questa fusione di elementi naturali con il progetto architettonico. Di particolare interesse, a questo proposito, è notare come in Svezia il disegno dei "paesaggi della morte" sia già storicamente legato all'arte dei giardini. Nei cimiteri disegnati da Lewerentz, infatti, non si esprime soltanto l'adesione a una tradizione che collega il concetto del trapasso con quello della rigenerazione attraverso la natura, ma anche un chiaro principio compositivo che si basa sulla messa in tensione di elementi

opposti: artificio e natura incontaminata, ordine imposto e disordine primordiale.

Tra i principi costanti nel disegno dei paesaggi di Lewerentz si riconosce la volontà di costruire una specifica sequenza di inquadrature. Si manifesta cioè l'intenzione di stabilire precise dinamiche spaziali, inducendo tensioni visive che si traducono nella creazione di un'armatura invisibile di allineamenti e tensioni a distanza e nell'indicazione di direzioni di percorrenza. Quest'attitudine si lega al concetto di "pittoresco" in architettura e trova il suo riferimento più immediato nella diffusione che il giardino all'inglese ebbe in Svezia e, in particolare, nello straordinario lavoro di trasposizione di quei principi, messa a punto dall'architetto Fredrik Magnus Piper per i celebri parchi reali di Stoccolma.¹⁷

Un ultimo carattere comune alle versioni realizzate dei progetti elaborati tra gli anni Dieci e Venti per cimiteri di piccole municipalità della Svezia, è la scelta di adottare per la costruzione delle cappelle un linguaggio molto diverso rispetto a quell'"enigmatico classicismo"¹⁸ che contraddistingue le prime costruzioni del cimitero Sud di Stoccolma e del cimitero Est di Malmö. Nel caso delle due grandi realizzazioni urbane, la tecnica compositiva non applica mai la ripresa di elementi del Classico come tema all'intero edificio, ma procede per citazioni eloquenti accostate



a un sistema formale astratto;¹⁹ secondo un principio analogo, nei piccoli cimiteri di provincia l'organizzazione degli elementi nel paesaggio si sviluppa per pezzi formalmente disegnati ed equilibrati, contrapposti alla wilderness.

In situazioni che appartengono alla dimensione rurale, Lewerentz propone un linguaggio legato alla tradizione, entro il quale, però, alcuni elementi sono enfatizzati al punto da creare un particolare effetto di straniamento e un'atmosfera di sospensione metafisica.

Il primo cimitero che riflette questo atteggiamento compositivo è quello di Forsbacka (1914-1922), nelle provincie di Gävle, della Svezia centrale. Cominciato insieme a Stubelius e portato avanti dal solo Lewerentz, a partire dal 1917, il progetto si colloca su un terreno in pendenza verso le rive di un lago, dove si trova una piccola isola in prossimità della costa.

Una straordinaria tavola d'insieme, che mostra nel tratto una grazia singolare e lo stretto legame sia con la tradizione neoclassica svedese che con la cultura tedesca, nel disegno minuzioso e particolareggiato della natura, descrive interamente le intenzioni degli architetti. Il suolo è modellato con terrazzamenti che digradano dolcemente dal luogo in cui si colloca la cappella minore – unico edificio

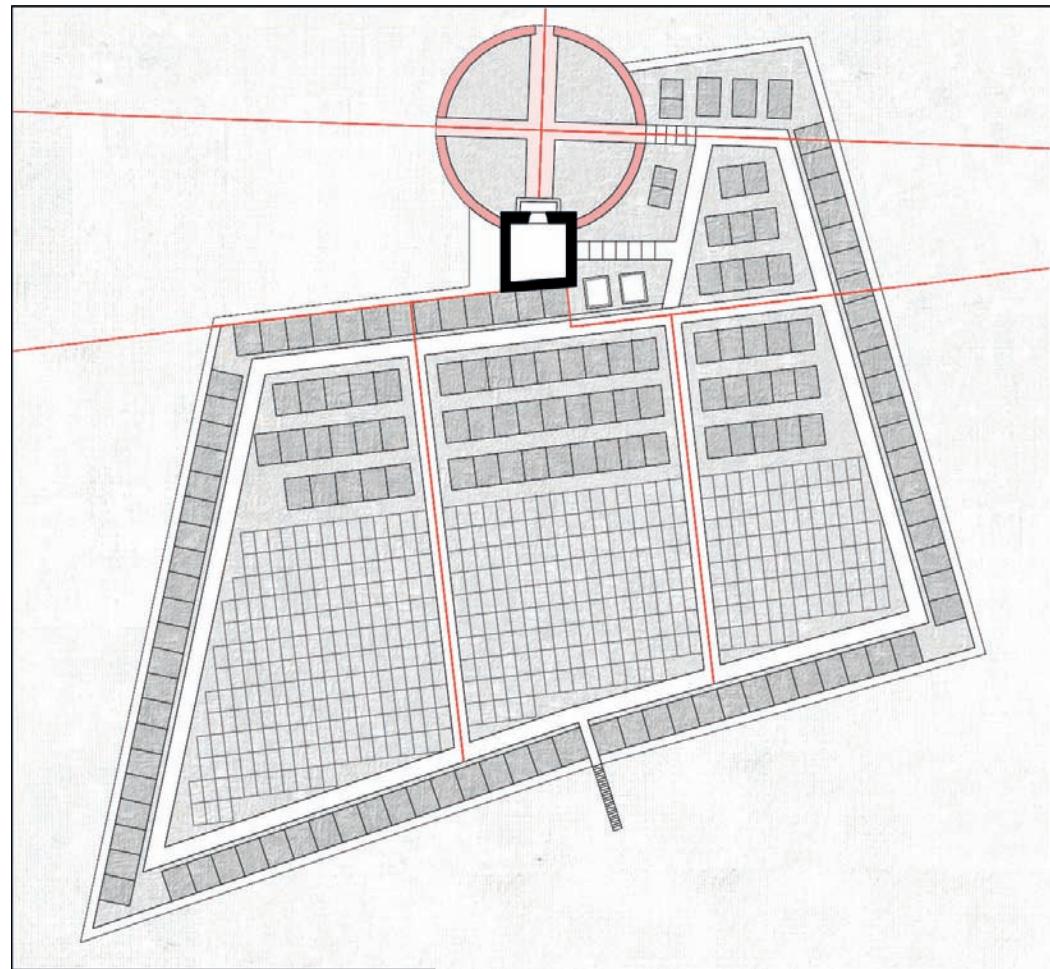


Fig. 2 Pianimetria della parte realizzata del cimitero di Forsbacka, progettato da Sigurd Lewerentz (1914-22). Nel disegno sono evidenziate le diverse giaciture che contribuiscono alla definizione dei tracciati di progetto. Con sfondo più scuro sono indicate le tombe di famiglia, mentre le tre grandi aree di sepoltura rivolte verso la riva del lago sono dedicate alle tombe individuali. Disegno di Carlotta Torricelli



realizzato — verso l'isola su cui si sarebbe dovuto costruire il tempio per le celebrazioni dei funerali.

Nella planimetria della piccola aula sacra, che assorbe nella sezione il salto di quota, radicandosi al terreno, si assiste a una deformazione della geometria, dovuta a un disallineamento tra il perimetro del lotto e l'andamento dei percorsi principali. La cappella è costituita da un volume introverso, costruito in blocchi di pietra arenaria, sormontato da una copertura in rame in forma di elmo, che rimanda alle torri dei castelli della tradizione svedese. Le pietre sono disposte in grandi conci irregolari con giunti di malta piuttosto evidenti e lo studio accurato della loro disposizione mostra quell'attenzione per le trame, le grane e le tessiture che diventerà una delle componenti tipiche del lavoro di Lewerentz.²⁰

L'edificio sacro è preceduto da una piccola corte circolare delimitata da un muro di conci di pietra, posati a secco, e ricoperto da un manto erboso in sommità, nella quale si incontrano due percorsi perpendicolari tra loro. L'accesso alla cappella avviene da uno scuro portale di legno, con arco a tutto sesto, sormontato da una piccola finestra. Il portale è preceduto da due ampi gradini, della stessa pietra di cui sono costruiti i muri, che innestano, per sovrapposizione, la geometria della cappella con quella della corte.



Fig. 3 La cappella del cimitero di Forsbacka. Foto di Carlotta Torricelli



La grande chiesa non realizzata presenta nei disegni una particolare forma di ottagono allungato, cui si giustappongono due quadrati sui lati corti, che attraversa in lunghezza l'intera isola. Una copertura molto pendente ricopre l'aula, definita all'interno da una volta nervata. Un campanile di legno impostato sulla forma autonoma della croce²¹ affianca la costruzione, ponendosi all'arrivo del percorso che, superato un piccolo ponte, conduce all'isola. In questa parte del progetto, Lewerentz esplicita il carattere malinconico di questo luogo avvolto nelle nebbie, dando forma all'intimo raccoglimento di quell'esistenza onirica raffigurata nella Toteninsel di Arnold Böcklin.

A Valdemarsvik, una piccola località sulla costa del mar Baltico a sud di Stoccolma, dal 1915 Lewerentz e Stubelius sono incaricati di disegnare un cimitero lungo una stretta valle che si trova a ridosso di una collina, ricoperta da un fitto bosco di conifere identificato, grazie al ritrovamento di alcuni tumuli in pietra risalenti all'età del bronzo, come luogo sacro della comunità.

Nel progetto originale, lungo le pendici si collocano alcune cappelle, parzialmente interrate, che ricordano gli accessi dei tumuli dell'antica tradizione vichinga. Anche in questo caso, il progetto si fonda sulla tensione sviluppata tra le due quote altimetriche che conformano il luogo. Nella parte più alta si

colloca la corte d'ingresso, trattata a ghiaia e protetta da un possente muro, il cui spessore avrebbe dovuto contenere alcuni locali di servizio.²² Sulla corte si affaccia la cappella, di forma circolare, costruita con colossali blocchi di pietra locale e coperta da un tetto di forma singolare: un'altissima guglia realizzata in scandole di legno, che richiama la figura del campanile proposto nelle tavole di concorso per il cimitero Sud di Stoccolma e, più in generale, rimanda al profilo di alcune chiese di quell'oriente nordico così vicino al mondo svedese. I blocchi di pietra della cappella, separati da larghi corsi irregolari di malta bianca, proseguono l'antica tradizione costruttiva delle chiese svedesi. L'interno è semplice: i muri sono rivestiti di calce e mostrano l'irregolarità del paramento lapideo, il pavimento è in grandi lastre di pietra calcarea grigia e lo spazio è coperto da una cupola bassa e schiacciata, suddivisa in sedici campi radiali, rivestiti di assi sottili disposte parallelamente ai lati del poligono. La cappella rappresenta l'unica versione realizzata di quella tipologia circolare che Lewerentz propone in diverse occasioni, a partire dal tempio del Ricordo nel progetto per il crematorio di Helsingborg. In questo caso, però, alla circolarità della pianta non corrisponde un'idea di passaggio o di attraversamento, dal momento che l'edificio presenta una sola porta d'entrata, sovrastata da uno sfondato e fronteggiata

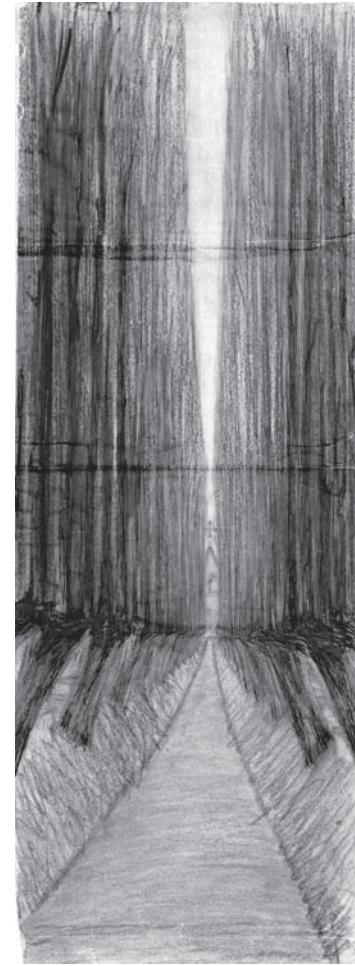


Fig. 4 Sigurd Lewerentz, cimitero di Valdemarsvik, prospettiva di studio per un viale di accesso e una cappella, 1917.
© Arkitektur-och designcentrum, Stockholm



dall'altare, illuminato da una piccola finestra sulla sinistra.

Una terza figura è accostata al volume dell'aula sacra: una sorta di portale costituito da un arco a tutto sesto in pietra sormontato da un ripido tetto a due falde molto inclinate in legno, inserito in un frammento di muro che fa da terrapieno al dislivello che si apre dietro all'edificio. Il portale è letteralmente innestato sul corpo cilindrico, come se l'arco fosse stato generato dal muro che racchiude la piccola aula sacra. Il ruolo di questo elemento di passaggio, quasi bidimensionale, si chiarisce solo quando, un attimo prima di entrare nella cappella, si scorge, attraverso la sua apertura, l'immagine calma, rasserenante e immobile del cimitero che si stende alla quota inferiore: l'asse centrale del giardino organizzato geometricamente in settori, delimitati da siepi e fiancheggiato da tigli, è, infatti, perfettamente centrato nel campo inquadrato dall'arco.

In un fugace attimo, è offerta ai convenuti una visione di speranza prima di assistere al rito di passaggio dalla vita alla morte; alla fine della cerimonia, il corteo attraversa il portale e finalmente l'immagine intera dei giardini del riposo si apre alla vista. Si scende attraverso una scala ritagliata nel muro di pietra che prosegue oltre il portale, verso uno spiazzo circolare,²³ leggermente decentrato e piantumato con betulle, e si prosegue lungo l'asse centrale che – come la

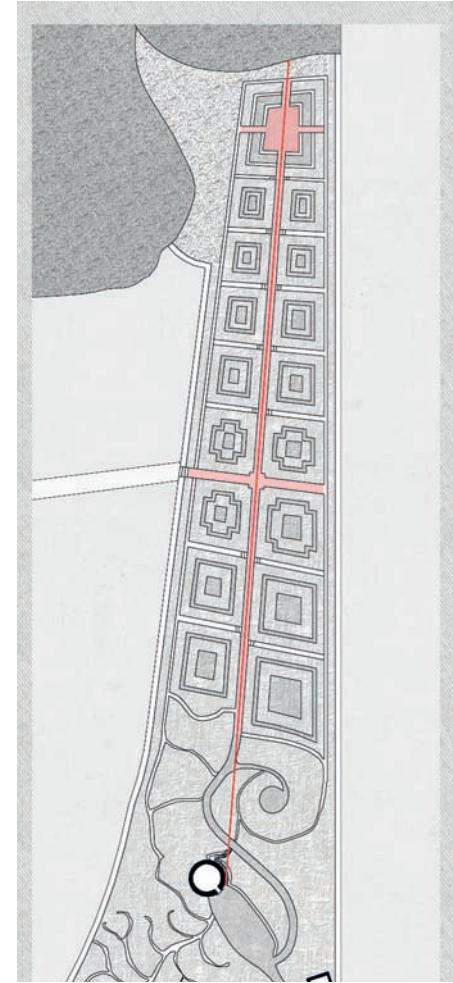
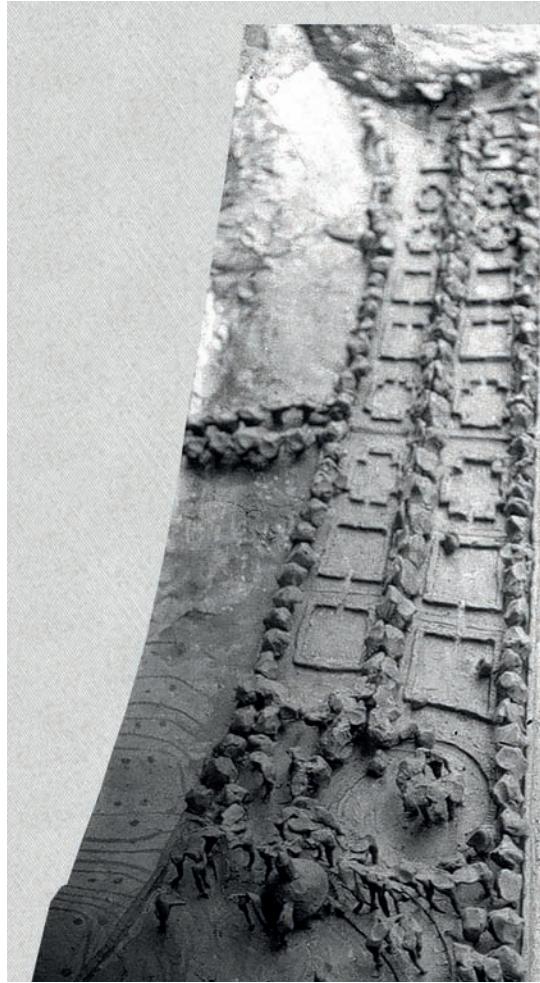


Fig. 5 Sigurd Lewerentz, cimitero di Valdemarsvik (1915-1920), modello di studio
© Arkitektur-och designcentrum, Stockholm; ricostruzione planimetrica del progetto realizzato con indicato l'asse principale della composizione, che intercetta visivamente il portale di pietra innestato sul volume della cappella, disegno di Carlotta Torricelli.



via delle Sette Fonti nel Cimitero di Enskede²⁴ – ha un primo tratto con una leggera discesa, mentre il secondo sale a recuperare la quota dell'altra estremità della valle. Anche qui, la sezione concava dell'asse principale produce quel senso di raccoglimento e di isolamento appropriato per i luoghi di sepoltura. Giunti al termine del viale alberato, all'incontro con una seconda zona boscosa, voltandosi, lo sguardo inquadra un'immagine che da sola fornisce le ragioni di tutte le relazioni tra gli elementi del progetto: il volume della cappella è completamente celato dalla chioma degli alberi e la guglia scura si confonde con la massa del bosco che le fa da sfondo, mentre il portale, con le falde sormontate da una croce metallica, risulta il punto focale della prospettiva: una porta, un passaggio posto al termine di un fenditura fiancheggiata da alberi.

Nel disegno del cimitero di Rud le potenzialità teatrali del luogo sono portate alla massima espressione. Il cimitero è situato in una piccola località a nord di Karlstad, la città più importante del Värmland, che si trova sulla riva settentrionale del grande lago Vänern. Lewerentz riceve nel 1916 l'incarico per un progetto da collocarsi in una zona boscosa, con andamento orografico complesso. La topografia diventa matrice del progetto, interamente organizzato intorno al tracciato di un asse centrale che incede

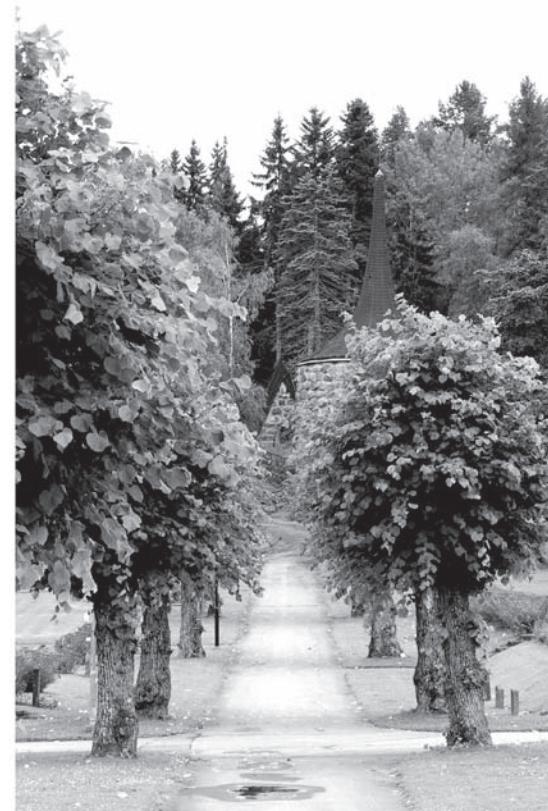


Fig. 6 Cimitero di Valdemarsvik, vista del portale di pietra con inquadrati i giardini di sepoltura e controcampo dal viale centrale del cimitero verso la cappella. Foto di Carlotta Torricelli



perentoriamente, superando i differenti dislivelli. Gli elementi di cui si compone la prima fase della realizzazione del cimitero sono: un bosco, una vallata artificiale centrale e una necropoli organizzata geometricamente in due grandi settori quadrati. Attraverso il viale di betulle si giunge in un primo spazio di forma ovoidale su cui si attesta il cancello di entrata e, originariamente, un lungo muro contenente la casa del custode, in seguito demolito. Superata questa prima soglia, in cui si compensano le diverse giaciture tra il nuovo cimitero e l'asse di accesso dall'abitato, si entra nel giardino e si procede attraverso una seconda via bordata da tigli, che conduce alla valle artificiale, dove il percorso si divide in due rampe simmetriche che racchiudono, con il loro profilo curvilineo, uno specchio d'acqua ovale. Alla quota superiore, l'asse centrale riprende il suo tracciato, creando un varco nella fitta e scura siepe, che fa da fondale alla concavità artificiale. La linea della siepe cela il secondo percorso – perpendicolare al primo – che struttura il progetto e che avrebbe dovuto condurre a una cappella circolare, descritta nella maggior parte dei disegni come quella che viene invece costruita a Valdemarsvik. Nonostante molti elementi di questo progetto siano stati realizzati in maniera diversa da quella indicata da Lewerentz e alcune parti siano state demolite o

modificate, la chiarezza dell'idea fondativa risulta visibile. Il progetto si basa su di un tracciato che supera una serie di quinte che gli si oppongono trasversalmente, siano esse vegetali o costruite. Una complessa operazione di scavo e costruzione del rilievo permette a Lewerentz di enfatizzare la naturale pendenza del suolo, concentrando il dislivello nella figura di un bacino concavo dal profilo ovoidale: accogliente ventre materno da cui nasce l'acqua della nuova vita.

La prospettiva alberata che conduce a un piccolo edificio solitario non è l'unico tema ricorrente nei progetti per i luoghi sacri realizzati da Sigurd Lewerentz a partire dal 1914. In questi anni l'insistenza su determinate figure produce una sorta di migrazione di alcuni motivi tra diversi progetti, alcuni dei quali sviluppati anche da Asplund.

L'esempio più noto è costituito dalla figura del tetto a falda della cappella nel Bosco (1918-1922) di Asplund, ripreso da Lewerentz nella cappella della piccola località di Kvarnsveden, vicino a Borlänge, realizzata tra il 1919-1924, insieme al nuovo cimitero e alla risistemazione di uno esistente a Stora Tuna.

Il tema svolto in entrambi i casi è quello di un grande tetto, inclinato e scuro, sotto il quale è accolto un nartece, con dodici

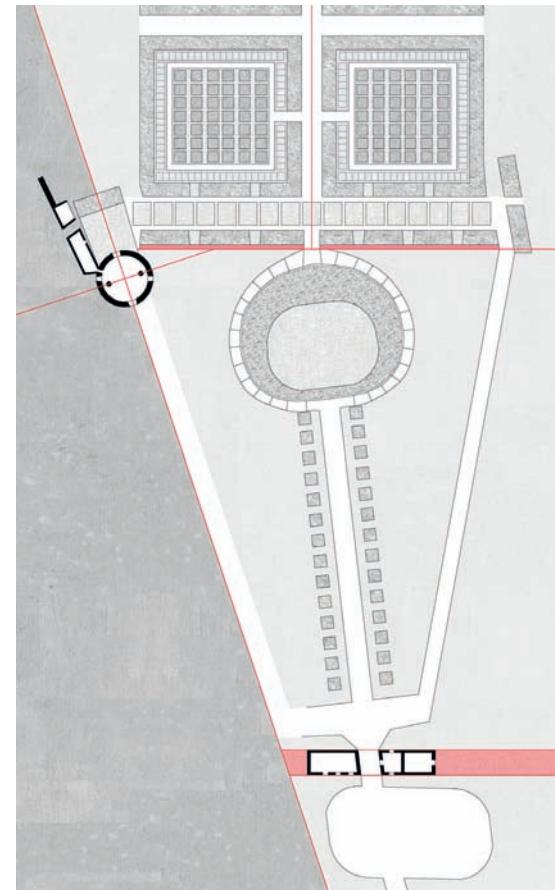


Fig. 7 Cimitero di Rud (1916-19), ricostruzione planimetrica del progetto di Sigurd Lewerentz per la parte dell'ingresso, con la casa del custode inserita nel muro di recinzione (oggi demolita) e la cappella circolare (non realizzata) posta all'estremità della siepe che definisce la quota superiore del terreno. Disegno di Carlotta Torricelli



o sedici colonne, interamente dipinto di bianco. Caroline Constant ha rilevato come l'ispirazione per la ripresa di questo tetto, che rimanda all'immagine di una primitiva capanna nordica, sia legata alla pubblicazione del libro con i disegni del cottage di Liselund, in Danimarca.²⁵

Di notevole rilievo è pure ricordare che nel 1914 Lewerentz e Stubelius realizzano su incarico della vetreria Färe un edificio, poi demolito, destinato a sala convegni e biblioteca a Sibbhult. Nel progetto²⁶ si nota l'idea di un'imponente copertura, sviluppata per un'altezza che supera di quasi tre volte quella dei muri, che contiene al suo interno una grande sala con volta a botte sorretta da sottili colonne. L'idea di ricavare una volta a botte nell'altezza del tetto a falde genera una sezione con una porzione suddivisa su due piani, che ospita un vano per la musica aperto sulla grande sala, diventa un tema ricorrente in moltissime cappelle disegnate da Lewerentz. L'esperienza si inserisce nella sperimentazione sviluppatasi a partire dagli anni Sessanta del XIX secolo intorno alla tipologia edilizia adatta per accogliere libere celebrazioni religiose di gruppi di lavoratori o dell'Ordine Indipendente dei Buoni Templari, un'organizzazione nata sul modello della framassoneria. Per queste ragioni, in tali sale è necessario un elemento dal forte valore evocativo di un'assemblea civile e pubblica in cui si condivide un rito.

La silhouette protettiva del grande tetto è la figura appropriata per questo tema.

Nel cimitero di Kvarnsveden, dunque, Lewerentz fonda il progetto della cappella – completata nel 1923, oggi drasticamente modificata – sulla figura tetto rivestito con scaglie di ardesia sorretto all'esterno da sedici colonne realizzate in cemento poggiate su un alto plinto e coronate da una sorta di pulvino.

L'area destinata al nuovo cimitero, infatti, era costituita da un terreno agricolo completamente pianeggiante, distaccato dal centro abitato cui si riferiva e che oggi lo circonda. La sagoma scura del grande tetto ritagliata contro il profilo del cielo identificava con chiarezza il luogo della comunità.

Nel volume che contiene l'aula, Lewerentz propone una particolare tecnica muraria a doppia fodera che contiene, nei lati lunghi, la sequenza di contrafforti che assorbe la spinta della volta a botte della sala interna, e in quelli corti la scala per salire alla loggia del coro, collocata sopra al portale d'entrata, la stanza per il sacerdote e quella per la preparazione della bara dietro all'altare. Accanto all'aula, vediamo la realizzazione del campanile in forma di croce che era stato disegnato sull'isola di Forsbacka.

L'elemento porticato assume un ruolo di mediazione tra le diverse geometrie che si incontrano nel sito. Il cimitero si colloca su un lotto dalla forma trapezoidale allungata



Fig. 8 Cimitero di Rud, vista di una delle rampe di salita che accompagnano la concavità del bacino d'acqua. In alto, la quinta creata dalla siepe rettilinea. Fotografia di Carlotta Torricelli



e si basa sull'intersezione di due assi, tra loro perpendicolari ma con una giacitura differente rispetto a quella del perimetro del lotto: il primo proviene dal nucleo abitato, mentre il secondo rappresenta il percorso processionale di entrata alla cappella sull'asse est-ovest.

L'intero cimitero è delimitato da un muro basso di cemento intonacato di bianco, che separa il recinto sacro dalla zona circostante, in origine costituita da un terreno boscoso, con betulle, abeti e pini, e da campi agricoli. All'interno del cimitero viene introdotto anche un gruppo di latifoglie e le tombe sono disposte tutte secondo lo stesso orientamento, dirette verso l'alba in attesa della resurrezione, secondo l'antico uso. I monumenti funebri organizzati ordinatamente sono, però, di tipo verticale, in contrasto cioè con i principi che Lewerentz andava definendo negli stessi anni. Nella risistemazione del vicino cimitero di Stora Tuna, invece, disegnato in maniera semplice dall'incrocio di due assi in un recinto delimitato da alberi, l'architetto riesce a realizzare un cimitero in cui la maggior parte delle tombe sono completamente orizzontali e ricoperte da fiori, dando vita all'immagine senza tempo di un giardino pieno di grazia, dove avrà luogo la rinascita dell'umanità.



Fig. 9 Cimitero di Kvarnsveden (1919-1924), ricostruzione planimetrica del progetto di Sigurd Lewerentz inserito nel contesto. Nonostante le nuove lottizzazioni e le infrastrutture abbiano modificato il carattere prevalentemente agricolo dell'area, la giacitura della cappella e dei due assi principali del cimitero - che crea una distorsione nella regolarità dell'impianto - è ancora chiaramente riconducibile agli allineamenti con l'intorno. Disegno di Carlotta Torricelli

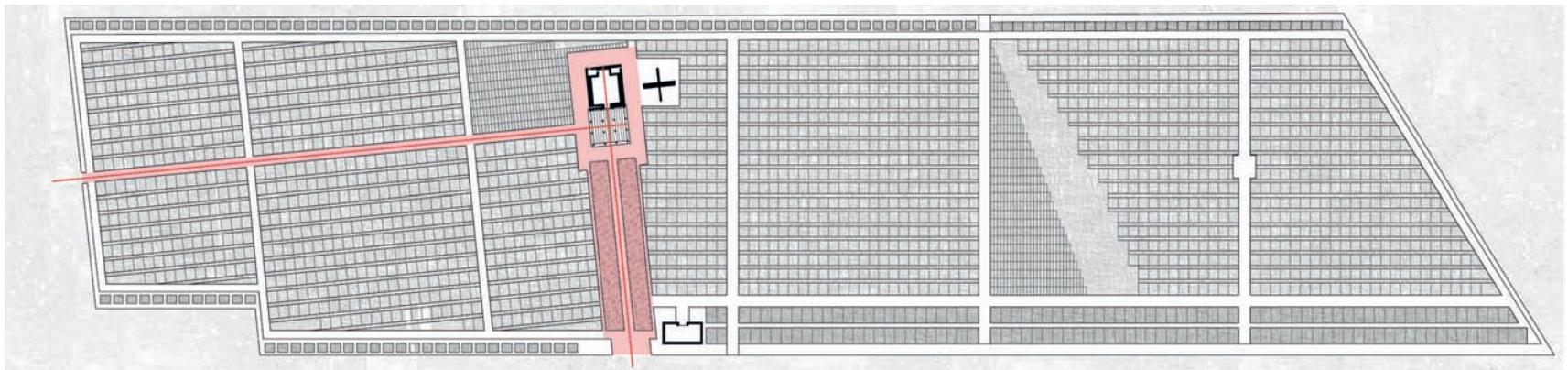


Fig. 10 Cimitero di Kvarnsveden, ricostruzione planimetrica del progetto di Sigurd Lewerentz con evidenziati i due viali alberati in direzione della campagna e del centro abitato che si congiungono nel portico della cappella. A lato di questo volume, la pianta a croce del campanile, oggi demolito. Disegno di Carlotta Torricelli.

Fig. 11 Cimitero di Kvarnsveden, fotografie d'epoca della costruzione della cappella e del campanile, circondati dalla campagna pianeggiante. © Arkitektur-och designcentrum, Stockholm



Lewerentz assorbe dalla cultura tedesca di quegli anni un modo determinato di intendere la morte e la costruzione dei monumenti funebri e la riporta nella realtà svedese. In tutta la sua opera, si applica nella diffusione dell'utilizzo di monumenti funebri a sviluppo orizzontale, che meglio si adattano all'idea di un paesaggio in cui la forza espressiva sia data dalla moltitudine di tombe sparse nella natura. Il disegno dei cimiteri, a suo parere, deve tendere alla creazione di un'atmosfera di calma e di pace, in contrasto con l'uso diffuso delle lapidi a sviluppo verticale, che impongono la propria figura in maniera prepotente.

A conclusione, risulta pertinente rimarcare come Lewerentz, durante la sua lunga vita, non abbia mai insegnato, abbia scritto poco e rivelato il minimo indispensabile del suo lavoro. Appare perciò emblematico il fatto che, nel 1939 lo si trovi impegnato nella stesura di un testo, rimasto incompiuto, proprio incentrato sul disegno dei cimiteri. Con il suo peculiare stile netto e distaccato, definisce in poche e stringate frasi quella che sarà una rivoluzione nel modo di concepire il rapporto tra architettura e paesaggio nei luoghi sacri: «Per quanto concerne i monumenti funebri, i migliori sono quelli che non disturbano l'andamento del terreno, ma si integrano con esso. I monumenti orizzontali della nostra

tradizione generalmente soddisfano questo requisito e la vegetazione che cresce tutto intorno crea una spinta verso il basso, verso un tappeto di erba e fiori... Nel progettare un luogo di sepoltura bisogna innanzitutto provvedere all'ombra necessaria e facilitare l'orientamento. Questo in un giardino potrebbe contribuire a mettere in evidenza il movimento del terreno o la presenza di un edificio, ma non deve assolutamente derivare da un monumento funerario».²⁷



1. François Cheng, *Quinta meditazione*, in *Cinque meditazioni sulla morte. Ovvero sulla vita*, Bollati Boringhieri, Torino 2015

2. Nel complesso dell'opera di Sigurd Lewerentz i progetti per edifici e luoghi sacri occupano uno spazio rilevante. Si possono contare quasi una trentina di progetti, dei quali circa un terzo realizzati. Cfr. a questo proposito le pubblicazioni monografiche sull'autore: Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975 (1985)*, The MIT Press-Bygforlaget, Stockholm, 1987; Claes Dymling, a cura di, *Sigurd Lewerentz. Vol. I. Photographs of the work. Vol. II. Drawings*, Byggforlaget, Stockholm, 1997; Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione, a cura di, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano 2001

3. Giorgio Pigafetta, *La più vuota delle immagini. Arte e figure della morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 85

4. Margherita Petranzan, La presenza dell'assenza, in Marina Leoni e Giorgio Pigafetta, a cura di, *Architettura: il duplice sguardo su vita e morte*, Il Poligrafo, Padova 2014.

5. La collezione dei disegni e dei materiali di progetto di Sigurd Lewerentz è conservata presso l'archivio dell' Arkitektur- och designcentrum di Stoccolma. La maggior parte degli schizzi che illustrano i progetti presentati in questo scritto non sono ancora digitalizzati e sono coperti da copyright.

6. A questo proposito si ricorda che Caroline Constant ha evidenziato



Fig. 12 Fotografia d'epoca dell'interno della cappella del cimitero di Kvärnsveden. © Arkitektur-och designcentrum, Stockholm

Fig. 13 Antico cimitero della chiesa di Källa, Öland. Fotografia conservata presso l'archivio di Sigurd Lewerentz. © Arkitektur-och designcentrum, Stockholm



NUMERO 8 - dicembre 2015

le connessioni tra le prime importanti esperienze progettuali di Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz – in particolare relativamente al progetto per il Cimitero di Enskede a Stoccolma – e il coevo contesto culturale mitteleuropeo. Cfr. Caroline Constant, *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-61*, Stockholm, Byggforlaget, 1994.

7. Per una descrizione dettagliata degli anni della formazione di Sigurd Lewerentz si veda J. Ahlin, *Op. Cit.*

8. È significativo a questo proposito ricordare che Wassily Kandinsky pubblica il saggio Dell'artista per la prima volta in lingua svedese, a Stoccolma nel febbraio 1916. Cfr. Philippe Sers, a cura di, *Wassily Kandinsky, Tutti gli scritti 2*, Feltrinelli, Milano 1974.

9. Per un approfondimento in merito al legame tra la riflessione progettuale di Sigurd Lewerentz, l'ambiente della cultura simbolista e il recupero di alcune tendenze mistiche radicate nella cultura svedese si veda: Carlotta Torricelli, *The Symbolic Dimension between Nature and Artifact. The Woodland Cemetery in Stockholm*, in Carsten Ruhl, Chris Dähne, Rixt Hoekstra (eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Jovis Verlag GmbH, Berlin 2015.

10. Riguardo alla lunga e complessa vicenda che porta alla realizzazione per fasi del Cimitero Sud di Stoccolma e che prosegue durante l'intera attività professionale dei due architetti, Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975), esiste ampia letteratura. Si vedano, in particolare: Caroline Constant, *Op.Cit.* e Bengt O.H. Johansson, *Tallum. Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*, Stockholm, Byggforlaget 1996.

11. Ingrid Lilienberg, *Reflexioner med anledning af kyrkogårdstäflan*, in "Teknisk Tidskrift: Arkitektur", Stoccolma 1915

12. Per una dettagliata descrizione del Cimitero Est di Malmö si veda in particolare Caroline Constant, "La lenta scoperta del valore assoluto della semplicità", in Gennaro Postiglione, a cura di, "Il cimitero est di Malmö. Sigurd Lewerentz architetto", in Casabella, 1998, 659.

13. Per una trattazione più dettagliata del rapporto tra la sperimentazione architettonica in Svezia e il pensiero di Gustav Schlyter si veda Carlotta Torricelli, "La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz", in IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura, 2012, 04.

14. Giuseppe Limoni, *Catastrofe e Identità. Tra la catastrofe dei valori e il valore della catastrofe in Maria Stella Barberi e Domenica Mazzù* (a cura di), *Katastrophé. Tra ordine culturale e ordine naturale*, Giappichelli, Torino 2011

15. Torsten Stubelius (1883-1963) è l'architetto con cui Lewerentz costituisce il suo primo studio dal 1912 al 1916. La storia racconta che proprio davanti al modello per il crematorio di Helsingborg Asplund abbia chiesto a Lewerentz di partecipare insieme al Concorso per il Cimitero Sud di Stoccolma.

16. Cfr. Ulf G. Johnsson, "De första svenska krematorierna och deras försättningar", in Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, 1964, 33 (1-4).

17. Per il lavoro di Fredrik Magnus Piper (1746-1824) si vedano in particolare la realizzazione del Parco Haga e il parco della residenza reale di Drottningholm. Cfr. a questo proposito Magnus Olausson, *Den engelska parken i Sverige*, Byggforlaget, Stockholm, 2001.

18. Ci si riferisce alla definizione che Elena Pontiggia ha coniato per definire il movimento del Ritorno all'ordine che attraversa l'Europa degli anni Dieci e Venti del ventesimo secolo: «il suo linguaggio muove infatti da un presupposto comune: il richiamo all'antico e a una nozione classica di spazio e tempo, forma e disegno, mestiere e soggetto». Elena Pontiggia, *L'enigmatico classicismo. Il ritorno all'ordine in Europa (1919-1925)*, in Id., a cura di, *Il Ritorno all'ordine. Abscondita*, Milano 2005, pag. 126

19. Per uno studio approfondito della declinazione del linguaggio classico nell'architettura di Sigurd Lewerentz e in particolare all'interno del progetto per il Cimitero Sud di Stoccolma si veda: Carlotta Torricelli, *Classicismo di Frontieria. Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Il Poligrafo, Padova 2014.

20. Si veda a questo proposito, Adam Caruso, "Sigurd Lewerentz and a Material Basis for Form", in OASE, Amsterdam, 1997, 45/46.

21. Nella tradizione svedese la torre campanaria è un edificio autonomo rispetto alla chiesa, realizzato in legno, con forme differenti a seconda delle epoche, ma sempre molto espressive. Normalmente, però, la figura del campanile è quella di una torre chiusa, completamente introversa, aperta solo nella parte più alta. Lewerentz propone in più di un progetto l'idea di una costruzione basata in pianta sull'incrocio perpendicolare di due strutture, di cui una lasciata a vista, come in alcuni esempi arcaici, ma riesce a realizzarla solo vicino alla cappella del cimitero di Kvärnsveden. Questo campanile non ha mai incontrato il favore della cittadinanza, che ha deciso di demolirlo e sostituirlo con un altro più direttamente riconducibile alla tradizione locale.

22. Nella soluzione finale del progetto per Valdemarsvik viene realizzato un solo edificio che contiene la portineria e i servizi, accostato al muro di ingresso, ma con una forma più autonoma rispetto a quella del progetto originale, con le stanze ricavate nella profondità del muro.

23. Questa parte del progetto per il cimitero di Valdemarsvik non è stata realizzata secondo i disegni di Lewerentz, in cui un movimento spiraliforme del terreno e delle alberature avvolge una piazza circolare centrale.

24. Per una descrizione dettagliata dei lavori di Lewerentz sulla sezione della Via delle Sette Fonti nel Cimitero Sud di Stoccolma, si veda Carlotta Torricelli, *Op. Cit.*

25. Cfr. Caroline Constant, *Op.Cit.*, p.57.

26. Cfr. a questo proposito Hakon Ahlberg, "Sigurd Lewerentz", in *Arkitektur*, 1963, 9.

27. Il testo elaborato nel 1939 da Lewerentz rappresenta una prima stesura per un saggio che avrebbe dovuto essere inserito in un volume, edito dalla Lindfors Bokförlag di Stoccolma, dedicato al paesaggio svedese. Il progetto editoriale, interrotto negli anni della guerra, riprende alla fine del conflitto, senza però il testo di Lewerentz, rimasto incompiuto e a lungo inedito. La traduzione italiana si trova in Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano 2001, pp. 60-61.

SESSIONE II: PROBLEMATICA URBANE E DI PAESAGGIO

SESSION II: LANDSCAPE AND URBAN ISSUES



I complessi cimiteriali e il paesaggio antropizzato

Cemeteries and the human landscape

La configurazione dei cimiteri è strettamente connessa al territorio, alla cultura e alle tradizioni delle comunità che vi afferiscono. Gli impianti — inizialmente definiti secondo specifici modelli di riferimento, sulla base delle normative vigenti all'atto di fondazione — subiscono nel tempo trasformazioni, ampliamenti, alterazioni e degrado che ne fanno perdere l'identità. Rimane il valore imprescindibile in quanto luoghi della memoria collettiva ed espressione del sentimento connesso al culto della morte.

Questi i temi trattati nell'ambito di una ricerca universitaria, sviluppando un'ampia analisi sul Gran Camposanto di Messina e sui complessi cimiteriali della fascia collinare messinese e delle Eolie, caratterizzati dalla presenza visiva del mare e dalla marcata aderenza alla morfologia dei siti, attraverso l'uso dei terrazzamenti.

A cemetery's configuration is closely linked to the territory, the culture and traditions of the communities they belong to. The plants — initially determined by specific reference models, based on the regulations at the time of foundation — undergo transformations over time, extensions, alterations and degradation that make it lose its identity. The essential value of places of collective memory and expression of feeling remain connected to the culture of death.

These are the topics included as part of a university research, developing extensive analysis of the Great Camposanto in Messina and cemetery complex on the hillside of Messina and the Aeolian Islands, characterized by the visual presence of the sea and marked by adherence to the morphology of the sites through the use of terracing.

Maria Anna Caminiti
Architetto (La Sapienza, Roma, '72); docente di "Composizione Architettonica e urbana" dal '90 presso la Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, dal 2001 Facoltà di Ingegneria di Messina. Conduce ricerche teoriche e progettuali su residenza e spazi pubblici, paesaggio e contesti urbani nell'area dello Stretto.

Parole chiave: **Cimiteri; Paesaggio; Impianti; Terrazzamenti; Messina**

Keywords: **Cemeteries; Landscape; Installations; Terraces; Messina**



Il tema — La configurazione dei complessi cimiteriali è strettamente connessa al territorio, alla cultura e alle tradizioni delle comunità che vi afferiscono. Gli impianti - inizialmente definiti secondo specifici modelli di riferimento e sulla base delle normative vigenti all'atto di fondazione - subiscono nel tempo notevoli trasformazioni dovute ai successivi ampliamenti; nello stesso tempo essi sono spesso soggetti ad alterazioni dovute a degrado, dissesti, abbandono o introduzione di elementi impropri che ne fanno perdere l'identità.

Rimane comunque il valore imprescindibile dei recinti sacri in quanto luoghi della memoria collettiva ed espressione del sentimento connesso al culto della morte.

La ricerca — Questi sono stati i temi trattati nell'ambito di una ricerca universitaria che, unitamente all'approfondimento teorico, ha sviluppato un'articolata indagine riferita alla Sicilia settentrionale, in particolare alla fascia costiera e collinare messinese (versante ionico e tirrenico) e alle isole Eolie. Lo studio da me condotto su queste tematiche copre un arco di tempo più che decennale: ha preso le mosse da alcune esperienze didattiche svolte presso la facoltà di Architettura di Reggio Calabria;¹ è stato sviluppato in seguito presso la Facoltà di Ingegneria di Messina, con il coinvolgimento di alcuni studiosi, colleghi, studenti e

dottorandi afferenti al Dottorato in "Progetto per il recupero".²

L'interesse al tema, riscontrato in occasione della presentazione dei primi esiti,³ ci ha indotto ad ampliare la ricerca sul campo, affrontando un articolato lavoro di approccio conoscitivo, descrizione, rappresentazione e consultazione di documenti di archivio, concluso con l'elaborazione di schede e di apparati grafici relativi a un congruo numero di cimiteri storici.

Tale lavoro ha portato alla consapevolezza della presenza sul territorio di un inedito patrimonio, poco o affatto conosciuto e apprezzato, che presenta notevoli motivi d'interesse, ma anche diverse problematicità.

Tutti i materiali prodotti sono infine confluiti nella pubblicazione del testo *Recinti sacri. I complessi cimiteriali come elemento di costruzione del paesaggio*.⁴ Al suo interno sono stati accolti approfondimenti e contributi che trattano l'argomento secondo aspetti disciplinari diversi quali antropologia, disegno e rilievo, progettazione ed esperienze professionali, ricostruzione storica e ricognizione documentaria, e infine alcune digressioni di tipo letterario.

Casi studio — Nell'ambito della ricerca si è avuta l'opportunità di analizzare alcuni impianti di notevole complessità, come il Gran Camposanto di Messina, il cimitero

monumentale di Catania e i cimiteri storici di Palermo,⁵ di confrontare diversi complessi afferenti ai maggiori centri abitati della provincia messinese come Milazzo, Barcellona, Lipari, Santa Lucia del Mela, Francavilla, Taormina e ancora molti fra i più piccoli e periferici, come i cimiteri dei villaggi del comune di Messina o quelli sparsi nelle isole dell'arcipelago eoliano, che presentano caratteri piuttosto omogenei, configurandosi come sistemi a corollario di quelli principali.

Sono stati inoltre individuati alcuni cimiteri formatisi all'interno delle silve dei complessi conventuali, occupate a seguito del "Decreto sull'Incamerazione dei Beni Ecclesiastici" (1866). In tal caso l'andamento dei muri di recinzione seguiva quello dei confini delle proprietà acquisite e per assolvere alle funzioni religiose venivano utilizzate le strutture edilizie preesistenti, in particolare le Chiese e i loro annessi.

Questa scelta corrispondeva a un'opzione preferenziale indicata dalla stessa normativa, poiché ciò comportava una più rapida disponibilità dell'area e un notevole risparmio economico. Inoltre, al di là del ruolo funzionale, essa garantiva il mantenimento del ruolo simbolico assunto nel tempo dai conventi — in particolare quelli dei Cappuccini,⁶ rispetto al culto dei defunti e alla ritualizzazione della morte — fortemente radicato nel territorio (come dimostrano



la presenza diffusa delle catacombe,⁷ l'uso di pratiche di conservazione dei corpi, la specificità del compito religioso di officiare riti e orazioni in suffragio delle anime).

Fra questi complessi si sono rivelati di particolare interesse, nel messinese, i cimiteri di Savoca,⁸ Milazzo, Piraino e Francavilla di Sicilia.⁹

Periodo storico — Gli esempi esaminati rientrano quasi tutti nel periodo storico compreso fra 1870 e 1890, con esclusione dei recinti dei capoluoghi di provincia o dei centri maggiori che sono di più antica fondazione e di alcuni fra i comuni più piccoli o "nuovi" la cui data di realizzazione si spinge fino alla metà del '900.

Questo notevole ritardo nell'applicazione delle leggi emanate è emblematico della forte ritrosia delle popolazioni e della netta opposizione da parte delle classi nobiliari e degli apparati ecclesiastici ad accettare la laicizzazione dei luoghi di sepoltura e la loro localizzazione lontano dai centri abitati. A tal proposito è interessante seguire la documentazione relativa ai carteggi intercorsi fra Prefetti, Sottoprefetti e Sindaci dei vari comuni che riportano i reiterati solleciti e le diffide da parte dei primi affinché si provvedesse al più presto alla predisposizione dei cimiteri extramoenia in ogni comune e le delibere comunali dell'epoca che attestano le varie fasi della

procedura di approvazione delle aree e della realizzazione dei vari recinti.

L'architettura delle città dei vivi e delle città dei morti: analogie

— Nel nostro lavoro si è guardato alla configurazione dei complessi cimiteriali in analogia a quella delle strutture urbane, affrontando l'analisi secondo obiettivi e metodologie a suo tempo espressi da Aldo Rossi nella sua *Architettura della città*, ritenendoli pertinenti e assimilabili al tema in oggetto.

a) Un elemento di similitudine fra i due tipi di strutture insediative è, ad esempio, l'importanza attribuita alla scelta dei siti. Conosciamo le dettagliate prescrizioni di tipo igienico fornite dalla normativa, relative a posizione, distanza minima dagli abitati, qualità dei terreni, venti dominanti, ecc; abbiamo potuto riscontrare anche le notevoli difficoltà e i tempi lunghi trascorsi per giungere alla decisione definitiva, da parte delle diverse amministrazioni, attraverso le cronache del tempo e lo spoglio delle delibere dei consigli comunali che riportano le discussioni relative alle varie opzioni di scelta. La questione, viste le implicazioni che tale scelta comportava, coinvolgeva in un dibattito serrato l'intera comunità.

b) Un ulteriore importante elemento di confronto fra i due tipi di strutture insediative è costituito dalla tipologia d'impianto e dagli elementi che definiscono la morfologia

complessiva.

Risultano pregnanti, nella configurazione delle strutture cimiteriali, i segni archetipici del recinto e della croce di assi.

Il cimitero veniva talvolta delimitato da una semplice recinzione in legno o muratura, che isolava questa porzione di terreno dal resto del territorio al fine di ripararla dalle possibili invasioni di animali o incursioni di Vandali, ed escludere contaminazioni e usi impropri; il terreno veniva benedetto e pertanto reso sacro, per essere adeguato alla specifica funzione di dimora dei defunti.

Alcuni cimiteri possono presentare andamenti non preordinati, ma solitamente essi sono definiti secondo una precisa geometria e da una gerarchia di percorsi.

Abbiamo trovato fra i complessi cimiteriali presenti nel nostro territorio nuclei caratterizzati da un andamento non rigido, adagiati su declivi, e ordinati secondo percorsi piuttosto incerti, che possiamo assimilare alle città spontanee. Si tratta di campi realizzati in occasione di emergenze particolari (come le epidemie di colera) o di nuclei corrispondenti alla prima fase di realizzazione dei cimiteri comunali, oggi quasi sempre in disuso.

Fra questi ultimi va citato il "cimitero vecchio" di S. Stefano di Camastra. Si tratta di un impianto utilizzato solo



per qualche anno, poi abbandonato, probabilmente per un'eccessiva distanza dal centro urbano, man mano dimenticato e parzialmente sommerso da detriti e vegetazione. È stato oggetto qualche anno fa di un intervento di restauro da parte della Soprintendenza di Messina che lo ha riportato alla luce restituendoci un patrimonio di rara bellezza. Questa particolare condizione lo rende un caso studio di grande interesse perché ci offre una precisa testimonianza della cultura funebre del tempo (e del luogo) presentando una particolare gamma di tipologie di sepolture, a casetta o a sarcofago, raggruppate senza un preciso ordine e caratterizzate dall'uso di rivestimenti in mattonelle di ceramica. Santo Stefano di Camastra è infatti uno dei maggiori centri siciliani di produzione di ceramica, pertanto i piani di copertura mostrano una grande varietà di colori e disegni geometrici (Fig. 1).

Nella quasi totalità dei "recinti sacri" invece, un tracciato di assi definisce l'impianto generale, esprimendo una precisa volontà di ordine formale.

A tal proposito un interessante contributo alla ricerca ci è stato fornito dal ritrovamento, nella biblioteca di famiglia dell'arch. Franco Sondrio (uno dei collaboratori del gruppo di lavoro), del testo di un autore siciliano, Carlo Palermo Martiniani, intitolato *Dissertazione avvantaggiosa: e importante all'umanità per*



Fig. 1 Il Cimitero vecchio di S. Stefano di Camastra (Messina), foto di insieme



lo buon regolamento fisico-economico della società, e pubblica sanità sopra l'origine delle malattie epidemiche, e contagiose. Dal Cavalier Dottore, Palermo di Martiniani Siciliano, Medico Chirurgo in Parigi, Onorario della Corte di Francia, e di diverse Accademie. In Napoli MDCCCLXXXII.

Il Martiniani, medico chirurgo, aveva trascorso un periodo di perfezionamento in Francia, partecipando all'acceso dibattito avviato dalla classe medica illuminista, orientato al trasferimento dei cimiteri fuori dei confini urbani. Tornato a Palermo nel 1782, scrive una lettera a Ferdinando IV, Re delle due Sicilie "per sollecitare l'adozione di un regolamento sanitario che potesse tutelare la salute di tutti i cittadini del regno".¹⁰

In questo breve saggio d'igiene sociale, che anticipa di un ventennio l'editto napoleonico di Saint Cloud, esteso all'Italia nel 1806, l'autore cita la numerosa serie di epidemie da lui rilevate nelle terre siciliane nell'ultimo decennio, riferisce di molteplici esperienze maturate durante i suoi viaggi in Europa, propone norme e soluzioni per la formazione di nuovi e adeguati luoghi di sepoltura. Egli concepisce il cimitero come "Giardino benedetto" proponendo in particolare due tipologie d'impianto, quello circolare e quello rettangolare (Fig. 2).

Ambedue presentano la quadripartizione della superficie, una piramide centrale posta

all'incrocio dei due assi principali¹¹ e quattro piramidi secondarie al centro dei vari settori, per lo svolgimento delle funzioni religiose; all'ingresso si trova una cappella con funzione di camera mortuaria; le sepolture sono sempre intercalate da numerose file di cipressi.

L'impianto circolare,¹² che ha un preciso riferimento simbolico nella città ideale, la Città Santa, risponde anche meglio ai problemi sanitari e igienici, permettendo una maggiore circolazione d'aria; verrà proposto spesso nell'ambito di elaborazioni progettuali, ma solo raramente sarà adottato se si escludono alcune eccezioni di cimiteri monumentali; più spesso il modello assunto sarà quello quadrangolare; il recinto quadrato caratterizzerà alcune soluzioni auliche, sviluppate prevalentemente su terreni piani, spesso integrato da archi di cerchio, atti a configurare esedre o portici d'ingresso.

Se nella cultura anglosassone e nordica sono prevalenti gli impianti di tipo naturalistico, nella cultura mediterranea prevalgono quelli a impianto geometrico; spesso sono proposti impianti di tipo misto, che coniugano assieme le due istanze. È il caso di molti cimiteri monumentali e in particolare, nel nostro territorio, il modello assunto per il Gran Camposanto di Messina,

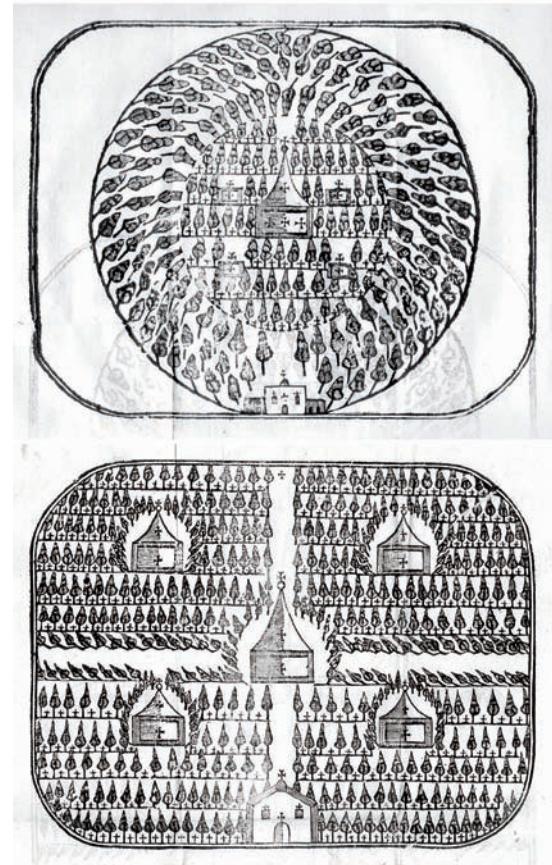


Fig. 2 Schemi di cimiteri ad impianto circolare e quadrangolare secondo Carlo Palermo Martiniani (1782).



di cui tratteremo in seguito.

Le schede – Gran parte della “ricerca sul campo” ha avuto come esito l’elaborazione di singole schede in cui sono stati presi in considerazione aspetti diversi come: la localizzazione del cimitero rispetto al centro abitato di riferimento e la individuazione del percorso di accesso (in aerofotogrammetrie e foto aeree), gli impianti originari e la loro trasformazione nel tempo, l’organizzazione interna e la distribuzione delle varie tipologie funerarie, la trama dei percorsi, la presenza del verde; è stata individuata in particolare la configurazione delle parti comuni come il muro di recinzione, l’accesso, la cappella centrale e gli edifici di servizio, portici o gallerie, o altre strutture funerarie collettive.

Infine si è proseguito con l’elaborazione di grafici che, tenendo conto delle differenze di quota fornite dalle curve di livello del terreno all’intorno (dalle planimetrie forniteci dalle amministrazioni comunali integrate da un rilievo di massima), hanno reso possibile una rappresentazione assonometrica tesa a evidenziare la configurazione dell’insieme.

Una particolare attenzione è stata rivolta all’esame dell’architettura dei singoli manufatti, alle tendenze figurative e alle valenze simboliche espresse dai monumenti, agli stili e ai linguaggi, ai materiali e agli

apparati decorativi. Tale lavoro è stato supportato da un’ampia documentazione fotografica, dal rilievo e dalla restituzione grafica di elementi particolarmente significativi.

Unitamente alla lettura analitica dei singoli casi studio è stata inoltre sviluppata una lettura sintetica che ha messo in evidenza i caratteri generali e le specificità rilevate nell’ambito dell’intera area di osservazione.

Fra i vari parametri di analisi è stato privilegiato il rapporto fra configurazione del complesso cimiteriale e paesaggio, sia nel senso di individuare le modalità d’inserimento della struttura nell’intorno visivo e la sua percezione dall’esterno, sia nell’analizzare la percezione del paesaggio dall’interno del recinto verso l’esterno.

Alcuni cimiteri si affacciano sulle vallate interne, altri hanno un rapporto diretto con il centro abitato, quasi tutti hanno un preciso riferimento visuale, a distanza o ravvicinato, con il mare.

Nel piccolo cimitero di S. Marina di Salina il mare costituisce una presenza visiva e sonora ad un tempo (Fig. 3).

Nel caso del cimitero di Milazzo possiamo avere un duplice approccio visivo: quello via terra, percorrendo la salita dei Cappuccini, e quello via mare. Uscendo dal porto o provenendo dalle isole Eolie, appena

superato Capo Milazzo, si possono percepire il profilo longitudinale del recinto, posto a mezzacosta, la sagoma del convento, i filari dei cipressi, sul retro e più in alto i volumi delle nuove cappelle delle confraternite, ed in cima le possenti masse murarie del Castello.

Un elemento significativo emerso dal confronto dei diversi complessi esaminati è stato lo stretto rapporto degli impianti con la morfologia dei luoghi, segnata da una particolare accidentalità. Tutta la provincia messinese, è caratterizzata infatti dalla presenza di una ristretta fascia pianeggiante compresa fra le dorsali dei Peloritani e dei Nebrodi e la linea di costa. Escludendo alcune eccezioni, relative ai centri maggiori sviluppati in piano, la maggioranza dei cimiteri comunali è sorta su piccoli pianori lungo le pendici collinari, anche per rispondere meglio ai criteri di ventilazione e smaltimento delle acque e alla distanza di centri abitati prescritti dalle normative igieniche. Questi fattori hanno influito sulla caratteristica conformazione degli impianti cimiteriali disposti su terrazzamenti, con lo stesso metodo di sistemazione dei terreni ad uso agricolo.

Questa caratteristica risulta più evidente nell’analizzare le diverse fasi di crescita degli stessi, allorché allo schema iniziale, costituito



Fig. 3 Cimitero di S. Marina di Salina (Isole Eolie), vista dall'alto



in linea di massima da un recinto a pianta rettangolare, sono state annesse porzioni di terreno dovute ai diversi ampliamenti, differenti per forma, andamento perimetrale e per quote d'imposta.

Presentiamo a titolo esemplificativo i due piccoli cimiteri del villaggio di Mili S. Marco (Fig. 4) e del comune di Castelmola (Fig. 5). Ambedue si sviluppano longitudinalmente attraverso una serie di salti di quota lungo i rispettivi pendii collinari, presentandosi come una successione di "stanze a cielo aperto" collegate da un asse centrale a gradoni.

Un caso del tutto particolare è rappresentato dal cimitero vecchio di Forza d'Agrò, un centro abitato arroccato su una delle altezze in prossimità della costa ionica; qui "il recinto sacro" coincide con il perimetro accidentato del Castello; le sepolture, dalle forme essenziali, hanno infatti occupato man mano le zone di terreno comprese fra il portale d'ingresso e i vari tratti della cinta muraria, a quote diverse e senza un impianto unitario (Fig. 6).

Il complesso (ormai dismesso) risulta particolarmente suggestivo per l'affaccio diretto sul mare e la vista che si apre lungo la costa da Capo Ali fino a Taormina e oltre, per l'articolazione delle masse murarie e della torre in sommità. Traguardando attraverso le feritoie si scorge infine lo stretto nastro

abitato sviluppato in pianura e in particolare il piccolo cimitero del centro di S. Alessio, realizzando una sorta di corrispondenza ideale fra i due "luoghi del riposo".

Le tipologie funerarie – Una sezione della ricerca ha riguardato la classificazione delle tipologie funerarie, conclusa con la selezione degli esempi più interessanti individuati. Un'attenzione specifica è stata rivolta alla configurazione delle sepolture più antiche: da questa indagine è emersa la sopravvivenza, specie nei piccoli cimiteri rurali, di alcune forme archetipe di sepolture dalle sagome essenziali, con coperture a volta o piatte, realizzate con materiali di uso comune e semplici decorazioni, significative di una tradizione popolare consolidata. Ad esempio, l'uso di rivestimenti in mattonelle di maiolica o di cemento utilizzate per le pavimentazioni domestiche, di recinzioni in tondini di ferro piegati ad arco, croci in ferro di varie forme, abbinate alle targhette numerate. Interessante è la presenza, in particolare nelle isole Eolie, sul frontespizio delle tombe, di un piccolo incasso di forma quadrata, talvolta rivestito di maiolica, detta "cona", come probabile riparo dal vento del lumino votivo.

Paesaggio artificiale – Un'ulteriore chiave interpretativa riguarda la lettura dei complessi cimiteriali nel loro configurarsi

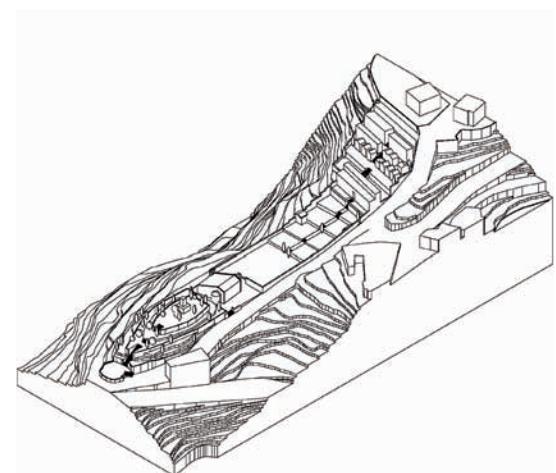
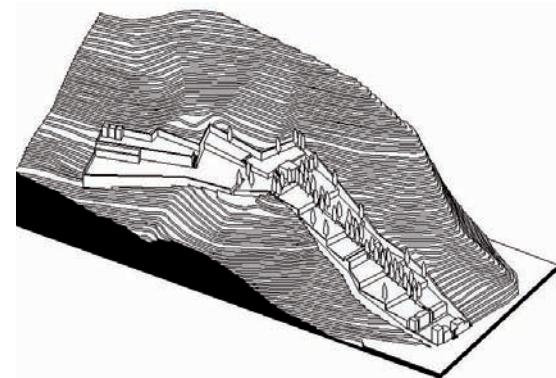


Fig. 4 Cimitero del villaggio di Mili S. Marco (Messina), ricostruzione assonometrica (N. Calogero).

Fig. 5 Cimitero del Comune di Castelmola (Messina), ricostruzione assonometrica (E. Caminiti).



come “paesaggio artificiale all’interno dei limiti stessi del recinto”, caratterizzato dal contrasto fra l’orizzontalità delle aree delle tombe a terra, la verticalità delle pareti a loculi, la presenza di particolari emergenze e la formazione delle quinte urbane costituite dalla sequela delle cappelle, l’intreccio di viali e scalinate, l’articolazione del verde, gli allineamenti di fusti arborei e delle bordure, le tonalità dei parterre e delle aiuole fiorite, il disegno delle pavimentazioni e degli acciottolati.

È stato significativo cogliere le diversità dei caratteri, delle spazialità, delle atmosfere dei vari complessi visitati, o anche delle singole aree: sensazioni percepite tutte attraverso le tappe del percorso all’interno.

Una particolare attenzione è stata rivolta infine all’esame dell’architettura dei singoli manufatti, alle tendenze figurative e alle valenze simboliche espresse dai monumenti, agli stili e ai linguaggi, ai materiali e agli apparati decorativi.

Tale lavoro è stato supportato da un’ampia documentazione fotografica, e in particolare dal rilievo e dalla restituzione grafica di elementi particolarmente significativi, come alcuni sistemi di accesso, le cappelle centrali, i fronti di antichi colombari. Nel caso del Gran Camposanto sono stati rilevate: la Galleria dei portici, un articolato muro colombario assieme ad una campionatura di cappelle

gentilizie e cappelle di confraternite.

Il Gran Camposanto di Messina - Tutte le riflessioni maturate, i criteri di analisi applicati, le valenze emerse durante l’intero arco di lavoro hanno trovato un campo privilegiato nello studio del Gran Camposanto di Messina, un caso emblematico della “progettazione dell’architettura cimiteriale” che ha richiesto un approfondimento specifico sotto vari aspetti:

— La figura del progettista, l’ing. arch. Leone Savoja, uno dei maggiori professionisti operanti nella Messina dell’ottocento e i suoi rapporti con la cultura architettonica europea.

— Le vicende storiche e politiche che attraversano la progettazione del complesso a cavallo dell’Unità d’Italia: il bando di concorso (1854), l’inizio dei lavori, l’inaugurazione (1872), la mancata realizzazione del Pantheon e la distruzione di gran parte del Famedio a causa del terremoto del 1908, il recupero di alcune parti del Colonnato del Famedio, l’attuale stato di “rudere di grande impatto e bellezza”.

— Il valore di testimonianza di un patrimonio artistico e culturale che per uno strano caso del destino è presente in maggiore quantità e interezza “nella città dei morti” rispetto a quello sopravvissuto alle distruzioni “della città dei vivi”; il Gran Camposanto si configura infatti come un “Museo all’aperto”,



Fig. 6 Cimitero del Comune di Forza D’Agrò (Messina).



che raccoglie molteplici espressioni dell'arte scultorea, architettonica, pittorica, della cultura materiale e delle abilità artigianali, dell'arte letteraria che emerge attraverso le epigrafi e le iscrizioni;¹³ si configura come un grande parco urbano, considerevole per la consistenza e varietà del patrimonio arboreo. – La configurazione dell'insieme e delle sue parti, attraverso un racconto per immagini e descrizioni di un percorso sviluppato per itinerari alternativi.¹⁴

In questa sede, per rientrare nel tema del contributo, mi preme sottolineare la grande attenzione che il progettista ha riservato al rapporto con il paesaggio e alla configurazione spaziale dell'insieme, espressa attraverso l'articolata definizione dell'assetto planimetrico e altimetrico.

Mi rifaccio alle parole dello stesso autore, traendo gli elementi dalla corrispondenza intercorsa fra Leone Savoja e il suo più giovane collega palermitano, l'ing. arch. Giuseppe Damiani Almeyda, in occasione della richiesta di quest'ultimo di materiale da pubblicare in un testo sull'Architettura Moderna.¹⁵ A proposito degli obiettivi e delle intenzionalità progettuali è particolarmente significativo il brano di una lettera datata 23 novembre 1880, che qui riporto testualmente:

“Mio carissimo amico
Ho tardato a inviarvi la nota pianta più che

non avrei voluto [...]. Voglio sperare che giunga a tempo.

Ho creduto associare alla detta pianta il profilo longitudinale del terreno, conformato a collinetta, sopra cui si estendono le varie parti del Cimitero, onde meglio comprendersi la posizione topografica di esse parti, e gli espedienti usati per economizzare le opere dei tagli e riporti di terra.

Giova anche sapersi, che tale collinetta trovasi per tre lati attorniata da altre amenissime colline, restando il lato orientale aperto e grandioso, tanto da potere osservare una successione di vedute veramente incantevoli; così, contando dalla base del Cimitero, alla strada provinciale che lo lambisce, siegue una lunghissima pianura larga un chilometro circa, coltivata a giardini, e a piante ortalizie, attraversate dalla ferrovia Messina-Catania; poi il tanto rinomato Stretto di Messina; indi il litorale delle Calabrie, sopra cui sorgono diversi paesi e la Città di Reggio; ed in ultimo, come fondo di questa scena grandiosa e pittoresca si osservano le alte montagne delle Calabrie, le quali, in certe ore del giorno, e segnatamente verso il tramonto del sole, prendono tali contrasti di luce e di tinte da far sorprendere il più valoroso paesista della scuola alemanna. Onde non è da ritenersi una esagerazione se io affermi che il panorama del Cimitero di Messina, per quanto io mi sappia, non ha chi l'uguagli in tutta l'Europa.”

Per l'esplicitazione del metodo di lavoro e dei suoi esiti, è utile osservare con attenzione il disegno della planimetria del progetto e della relativa sezione longitudinale, che determina le varie quote di sistemazione della collina prescelta (Fig. 7).

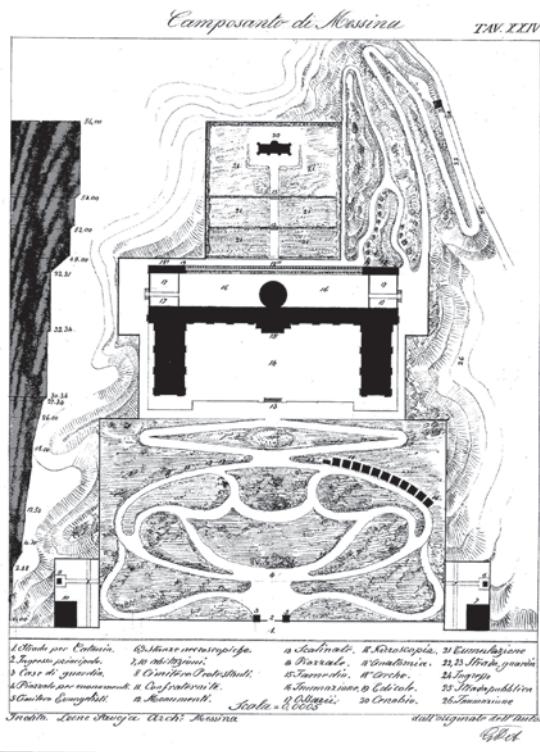
Il complesso cimiteriale è organizzato secondo una simmetria assiale, attraverso una successione di aree a diverso carattere; esse segnano le tappe di un percorso ascensionale, che dalla strada di accesso, giunge alla sommità della collina, conducendo dal luogo del frastuono della città al silenzio della meditazione, svelando di volta in volta nuovi scenari, in cui natura e architettura, vegetazione e monumenti dialogano secondo diverse prospettive.

Superato l'ingresso monumentale, si apre il grande giardino dell'accoglienza caratterizzato dal parterre variopinto, chiuso da alberature all'intorno e dominato dalla presenza della Cappella dell'Arciconfraternita di S. Basilio degli Azzurri. Il percorso si suddivide nelle due direzioni nord-sud sfioccandosi in una rete di viali ad andamento curvilineo lungo cui si distribuiscono le cappelle gentilizie e più in alto le cappelle di confraternite; nel punto di convergenza verrà innalzato qualche anno dopo la sua morte, la statua di Leone Savoja. Seguono rampe solitarie, delimitate da filari di cipressi e siepi di bosso, che conducono



al basamento del complesso monumentale del Famedio che avrebbe dovuto circondare per tre lati l'intero spazio dell'agorà, con il Pantheon al centro, un lungo portico a monte, due grandi basiliche ai lati, offrendo la vista diretta del mare e dello Stretto.¹⁶ Lateralmente altre rampe conducono alla zona delle tombe monumentali, ordinatamente distribuite sui tre ripiani del piazzale antistante la piccola architettura del Cenobio (detta anche Conventino), che con la sua guglia domina dall'alto l'intero complesso.

Lo stato attuale presenta naturalmente notevoli differenze rispetto al disegno di progetto e allo stato originario; il Famedio, come già detto, non è mai stato completato, mancando del tutto il corpo centrale del Pantheon e l'ala sinistra del complesso. Il lungo corpo frontale porticato è stato fortemente danneggiato e la grande Basilica sulla destra completamente distrutta dal terremoto del 1908. I resti, parzialmente restaurati, costituiscono tracce eloquenti della strategia della costruzione del paesaggio e della bellezza delle architetture concepite e realizzate dall'autore (Fig. 8).



G. Damiani Almeyda, «Camposanto di Messina», da *Storia dell'Arte Moderna Italiana*, tav. XXIV, ante 1881.



Fig. 7 Gran Camposanto di Messina, planimetria e sezione di progetto, arch. Leone Savoja
 Fig. 8 Gran Camposanto di Messina, la zona monumentale del Famedio



1. Una prima occasione d'indagine sul territorio (siciliano e calabrese) si è presentata attraverso lo svolgimento di un'esercitazione nell'ambito del *Laboratorio di Progettazione Architettonica I E*, nell'a. a. 1997/98. Una ricerca più mirata e approfondita è stata attuata attraverso la tesi di Laurea di Nicola Calogero *I cimiteri del comune di Messina*, comprensiva di un'ipotesi progettuale di ampliamento del complesso di Mili S Marco. Alcune elaborazioni grafiche sono state presentate nel saggio di Maria Anna Caminiti, *Recinti sacri e paesaggio costruito. I cimiteri dei villaggi del Comune di Messina*, in *Città e Territorio. Documenti dell'Amministrazione Comunale di Messina*, Messina 2001, n. 6, pp. 42-50. Di particolare interesse l'abaco che mette a confronto le planimetrie e le sezioni longitudinali dei sedici cimiteri rurali del Comune, assieme alla ricostruzione in 3d dell'assetto generale di alcuni di essi.
2. PRA 2001, *Recinti sacri e paesaggio costruito nel territorio meridionale*, riproposta con diverse specificità in anni successivi.
3. Lo stato dell'arte della ricerca è stato presentato in occasione della "Ila Giornata della Ricerca", promossa dall'Università degli Studi di Messina e svoltasi presso la Facoltà di Ingegneria il 15 luglio 2010, unitamente all'esposizione di alcuni pannelli relativi ai complessi cimiteriali più rilevanti della provincia di Messina.
4. Maria Anna Caminiti, *Recinti sacri. I complessi cimiteriali come elemento di costruzione del paesaggio*, Magika, Messina 2013
5. Questi sono gli unici complessi cimiteriali di cui troviamo una puntuale descrizione, accompagnata da alcune immagini che ne mettono in evidenza il carattere e le atmosfere, nel testo di Gustavo Chiesi, *La Sicilia illustrata nella storia, nell'arte, nei paesi*, Vito Cavallotto, Milano 1892
6. I conventi dei Cappuccini erano di norma situati a debita distanza dai centri abitati.
7. Fra queste le più famose in Sicilia, sono proprio le catacombe dei Cappuccini di Palermo, presso cui sorse l'antico Cimitero. G. Chiesi ricorda la visita effettuata da Ippolito Pindemonte, a cui è intitolata la strada di accesso.
8. Nella cripta del complesso dei Cappuccini di Savoca si conserva ancora una serie di mummie di nobili e religiosi, rivestiti con i costumi d'epoca, recentemente restaurate dalla Sovraintendenza ai BB CC e ridisposte sottovetro nelle nicchie e sarcofagi originari.
9. Il cimitero di Francavilla di Sicilia è stato ideato dall'arch. Leone Savoja, lo stesso progettista del Gran Camposanto di Messina; in esso si evince una particolare attenzione al rapporto con il paesaggio e la preesistenza, espressa attraverso la realizzazione di un impianto scenografico ad andamento semiesagonale e con l'inserimento di una cappella in simmetria alla chiesa del convento.

10. Cfr. F. Sondrio, "Il 'Giardino benedetto' di fine settecento secondo Carlo Palermo Martiniani", in Maria Anna Caminiti, *Recinti sacri*, cit., pp. 39-42
11. "Un percorso crociato quadripartisce lo spazio circolare, e vede, all'intersezione dei due assi principali, la collocazione di un «pilastro piramidale» con croce sopra. Sulle facce del basamento della piramide, sono disposti i quattro altari per le celebrazioni commemorative e le processioni ossequiali per il suffragio dei defunti durante l'«ottava novembrina»" Ibid., p. 40
12. "Si configura al suo interno come la città ideale, la Città Santa che dimentica la corruzione dei corpi e che ritrova tra i filari di cipressi disposti concentricamente, come in un abbraccio, lo slancio verso l'alto di un luogo che rappresenta il punto d'incontro tra il mondo dei vivi e quello dei morti, tra le cose della terra e quelle del cielo. La natura, attraverso filari concentrici di cipressi, opera una mediazione che introduce verso la parte centrale del Giardino, dove le tombe, disposte secondo precisi tracciati, sono intercalate da altri cipressi, ordinati questa volta secondo filari rettilinei." Ibidem.
13. Per questi aspetti vedi: G. Attard, *Messinesi insigni del sec. XIX sepolti nel Gran Camposanto*, Messina, 1926 (1 ed.); G. Molonia e P. Azzolina (a cura di) *Un libro aperto sulla città — Il Gran Camposanto di Messina*, Associazione Culturale Federico II (2 ed.), Provincia di Messina, Assessorato alla cultura, Messina 2000; D. De Pasquale, *Mille volti un'anima. Dal Gran Camposanto di Messina all'unità d'Italia. Un percorso iconografico alla ricerca dell'identità perduta*, Sikelia, Barcellona (Me) 2010
14. Cfr. Maria Anna Caminiti, "Leone Savoja e la progettazione di cimiteri in Sicilia" e "Il Gran Camposanto. Una struttura urbana: l'insieme e le sue parti" in Maria Anna Caminiti, *Recinti sacri*, cit. pp. 83-110 e pp. 177-252
15. Damiani Almeyda stava preparando in quegli anni una *Storia dell'architettura moderna*, su richiesta del prof. tedesco Josef Dürm, come contributo concernente la sezione relativa all'*Architettura Italiana contemporanea*, da inserirsi nella redazione di un *Handbuch der Architektur*, presentando una selezione di progetti ritenuti di particolare interesse. Richiede pertanto a Leone Savoja i disegni del progetto del Gran camposanto di Messina, che egli stesso ridisegna e impagina, per omogeneità di grafica, citandone l'autore. Per motivi diversi la pubblicazione non avrà seguito; solo recentemente il testo verrà alla luce grazie all'impegno del nipote ing. M. Damiani, che ne custodisce i materiali d'archivio. Cfr. M. Damiani, (a cura di), G. Damiani Almeyda, *Storia dell'arte moderna italiana*, Palermo 2005.
16. Lo stato attuale presenta notevoli differenze rispetto al disegno di progetto e allo stato originario. Il Famedio, come già detto, non

è mai stato completato, mancando del tutto il corpo centrale del Pantheon e l'ala sinistra del complesso. Il lungo corpo frontale porticato è stato fortemente danneggiato e la grande Basilica sulla destra completamente distrutta dal terremoto del 1908. I resti, parzialmente restaurati, costituiscono tracce eloquenti della strategia della costruzione del paesaggio e della bellezza delle architetture concepite e realizzate dall'autore. Altre costruzioni e monumenti completano e arricchiscono oggi il complesso cimiteriale che ha conosciuto numerosi ampliamenti e interventi di sistemazione



Tra due mondi. Sverre Fehn e il Crematorio di Larvik

Between two worlds. Sverre Fehn and the Crematorium in Larvik

Progettato da Sverre Fehn in collaborazione con Geir Grung nel 1950, il crematorio di Larvik è costituito da una parete di 140 metri di lunghezza e 3,60 metri di altezza di fronte al Sandefjord. La parete costituisce un elemento di distinzione tra l'interno e l'esterno; essa costruisce il rapporto e, allo stesso tempo, il riconoscimento tra la città e lo spazio sacro del crematorio. Questa separazione è reso ancora più evidente dalla geografia del terreno e dal bosco che sottolinea la diversità della zona dedicata al crematorio, dalla natura della foresta circostante. Il muro definisce due fronti: uno rivolto verso i boschi e l'altra, più architettonico che ospita la cappella funebre, che si affaccia sul mare. L'architettura diventa, nella sua precisione ed essenzialità, simbolo di una nuova idea di natura.

Designed by Sverre Fehn in collaboration with Geir Grung in 1950, the crematorium of Larvik consists of a wall of 140 meters length and 3,60 meters height in front of the Sandefjord. The wall constitutes an element of distinction between the interior and the exterior; it builds a relationship and, at the same time, recognition between the town and the sacred space of the crematorium. This separation is made even more evident by the orography of the ground and by the wooded site that emphasizes the diversity of the area dedicated to the crematorium from the nature of the surrounding forest. The wall defines two fronts: one facing the woods and the other, more architectural hosting the funeral chapel, overlooking the sea. Architecture becomes, in its precision and essentiality, a symbol of a new idea of nature.

Giovanni Comi
Architetto (laurea nel 2008), nel 2014 ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia e, dallo stesso anno, è professore a contratto presso la Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Attualmente è titolare, per il secondo anno, di un assegno di ricerca presso il Dipartimento ABC del Politecnico di Milano. Lavora a Milano.



*pieno di meriti ma poeticamente,
abita l'uomo su questa terra.*

Friedrich Hölderlin

Il concetto di abitare corrisponde al pensiero che l'uomo fa su se stesso e sul proprio destino nel momento in cui inscrive sulla superficie della terra la propria presenza.¹ Abitare è dunque il modo in cui gli uomini sono sulla terra, in cui agiscono, si relazionano tra loro e, in questo agire, danno un senso concreto cioè non alienato e astratto al loro stare in un luogo. Per Fehn la capacità di abitare – nel senso di radicarsi e compenetrarsi nella realtà naturale – preesiste alla costruzione. Da ciò deriva che la relazione abitare-costruire sia ripensata secondo una scansione capovolta per cui l'abitare precede il costruire. Heidegger, per il quale il linguaggio è tutt'uno con l'identità e la cultura di un popolo, osserva che la parola tedesca *bauen* originariamente ha il significato di "abitare" esprimendo uno stretto legame con il verbo "essere" *bin*. Solo in seguito, emergono gli altri due significati di "coltivare" e "costruire" che, come fa notare Fulvio Papi, sono "prassi intorno alle quali vi è solo esecutività senza interrogazione".² Le architetture di Fehn sono quindi macchine/maschere consapevolmente limitate, costruite dall'uomo con sapienza con il chiaro intento di relazionarsi con la comunità

e abitare la terra.³

Da quanto detto emerge che l'architetto deve sentirsi presente al modo di vivere di coloro che abiteranno l'edificio che sta progettando; egli ha il dovere di conoscere la misura fisica dello spazio, ripristinando il senso di sicurezza tramite la costruzione di un nuovo orizzonte. "Un architetto deve abitare ogni dato problema. Per creare uno *spazio* intorno alla pietra egli deve essere la pietra, al fine di focalizzare la sua natura oggettuale. Deve fare lo stesso con il suo cliente. La presenza si manifesta attraverso l'esistenza in altri. Il desiderio dell'architetto deve essere quello di un altro. Per *abitare* il cliente, egli deve trovarsi nello spazio del cliente, con i propri segni di architetto: questo sarà il punto di partenza della sua creazione".⁴

Nel momento in cui si riflette sull'abitare, dice Pierre Sansot, è in gioco la morte. "Una persona che si reca regolarmente sulla tomba dei suoi cari, estende il suo domicilio a questo piccolo appezzamento di terra". Fin dalle prime civiltà, la tomba appare come una casa al rovescio, uno spazio eterotopico, nel quale si pensa che il defunto continui a vivere. Tra le primitive civiltà nomadi, l'unica dimora realmente stabile è il luogo che ospita la sepoltura: la morte che irrompe come negativo fondamento è quindi l'infrangersi di un'abitudine consolidata.

Per costruire quello che Michel Ragon definisce "lo spazio della morte",⁵ è però

necessaria un'idea poetica molto forte, che consiste nell'idea della vita dopo la morte. L'architettura, in quanto arte, non può ridursi a mero calcolo, non può essere semplice rappresentazione ma, in quanto ricerca poetica dell'irreale, essa deve essere ricerca dell'ultimo fondamento del reale; "noi che disegniamo – scrive John Bergen – lo facciamo non solo per rendere visibile qualcosa agli altri, ma anche per accompagnare qualcosa di invisibile alla sua incalcolabile destinazione".⁶ Un architetto che creda di potersi affidare alla sola scienza razionale per progettare uno "spazio" è destinato a fallire. Da solo il pensiero razionale non è sufficiente.

L'architettura, invece, *appartiene alla poesia*, che vuol dire "scoperta dei significati e dell'affermazione di un mondo personale con l'aiuto dell'*immaginazione*", non in quanto fantasioso gioco delle forme ma capacità di dare ad ogni cosa esistente il contributo del proprio punto di vista autentico e creativo; in questo senso interpretazione poetica, in quanto comprensione delle condizioni di vita dell'essere umano sulla Terra. Costruire poeticamente consiste quindi nell'*informare* uno spazio, facendo di uno spazio astratto un *luogo*. E questo luogo corrisponde allo spazio concreto, dotato di carattere distintivo, che si rivela solo una volta che l'architettura ha dato una dimensione spaziale al tempo. In Fehn rintracciamo questo approccio



immaginativo in risposta alle concezioni architettoniche moderne che avevano imprigionato l'architettura entro i limiti dello "stile" e della pretesa di definire delle regole universalmente valide. Come l'architettura, la poesia è per Fehn traduzione razionale di un pensiero irrazionale, non risultato di *intuizione estatica* ma costruzione adeguata che, in quanto sintesi, rivela il significato e quindi il senso della narrazione. "Quando si scrive una poesia si cerca un costrutto il più razionale possibile per le parole: bisogna eliminare tutto ciò che distoglie dal vero significato. Ciò che rimane è la base per la costruzione".⁷

L'architettura deve essere sostenuta da una *struttura*, la costruzione poetica, che non può essere aggiunta in un secondo momento ma è prioritaria rispetto al processo funzionale. Come ha osservato Sandro Raffone, l'architettura di Fehn nasce dal *di dentro*, in quanto espressione di un desiderio profondo, ma è solo la costruzione a far sì che questa storia si realizzi. La razionalità non è un fine, ma un mezzo a supporto dell'irrazionalità, alla base della quale vi è l'ignoto. Affinché una storia sia tale, continua Fehn, è necessario che sia supportata dal linguaggio, ovvero da un'idea strutturale che ne sostenga la narrazione: "quando il pensiero elabora una grande costruzione tende all'irrazionale". Nel crematorio di Larvik (Fig. 1), Fehn cerca di restituire questo pensiero generale

attraverso una precisa idea di architettura che evita qualsiasi sorta di enfasi monumentale. Se il cimitero, in quanto città dei morti è, ancor più che l'inverso della città dei vivi la sua immagine "atemporale", allora anche l'architettura che deve farsi espressione di questo sentimento deve risultare "senza tempo".

Il concorso bandito dal comune nel 1950 prevedeva la realizzazione di un crematorio da costruirsi in prossimità del cimitero cittadino, del quale sarebbe risultato un ampliamento. Il lotto a disposizione, di forma irregolare, si trova nella parte est della città di Larvik, quella di più recente espansione, ed è delimitato a sud dalla geometria del cimitero e a nord dalla presenza del bosco. Il progetto presentato da Sverre Fehn insieme a Geir Grung nel 1950 è concepito come un unico gesto che traccia al suolo un muro in cemento di 140 metri di lunghezza e 3,60 metri di altezza, orientato in modo da riparare dai venti che provengono da nord, per aprirsi invece verso la debole luce che proviene da sud, misurando l'ampia area che si affaccia verso il Sandefjord (Fig. 2).

L'opera di Fehn si definisce per temi compositivi, il primo dei quali è la scelta del sito, che porta alla definizione del limite. In un luogo punteggiato da una fitta presenza di alberi, la proposta di Fehn e Grung scaturisce dall'individuazione di una figura base – il muro – che stabilisce un interno rispetto ad

un esterno. Il muro costituisce, di fatto, uno spazio di distinzione tra queste due realtà e definisce il rapporto e, al contempo, la riconoscibilità tra il mondo del quotidiano e lo spazio sacro del crematorio. Una separazione resa ancor più evidente dall'orografia del suolo e dal cambio di vegetazione che sottolinea la diversità dell'aerea dedicata al crematorio rispetto alla natura del bosco circostante (Fig. 3). Ciò che interessa Fehn è l'elemento naturale "filtrato" dal fenomeno architettonico; egli, infatti, non si limita ad una fedele registrazione del dato di natura ma trova nel rapporto con il progetto, in quanto atto necessario, una nuova chiave di lettura che permette al carattere del luogo di manifestarsi. L'architettura diventa, nel suo essere precisa ed essenziale, simbolo di una nuova idea di natura.⁸

Il gesto arcaico di incidere il suolo con un *limes* artificiale, il muro che misura la distanza tra due piccole colline, sembra alludere nel prospetto basso, uniforme, interrotto solo dalle tre soglie e dalle due "torri" che conducono al livello ipogeo, ad una cinta difensiva (Fig. 4). L'operazione che Fehn propone in questo progetto deriva dall'interpretazione del riparo in quanto primo istinto dell'uomo che, nel costruire il recinto, compie un gesto simbolico: sceglie un luogo isolandolo dalla natura con un atto innaturale che separa e divide. Il recinto⁹ non è quindi ciò che raggruppa gli uomini in uno

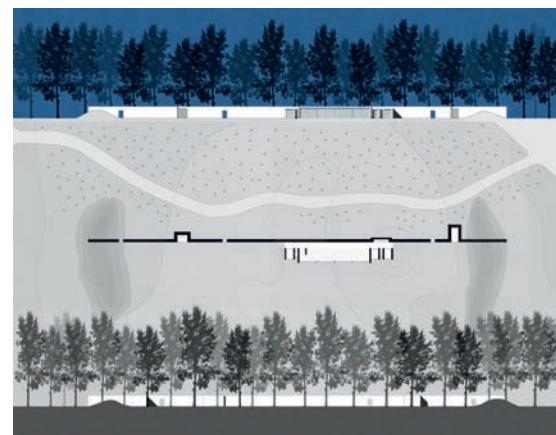
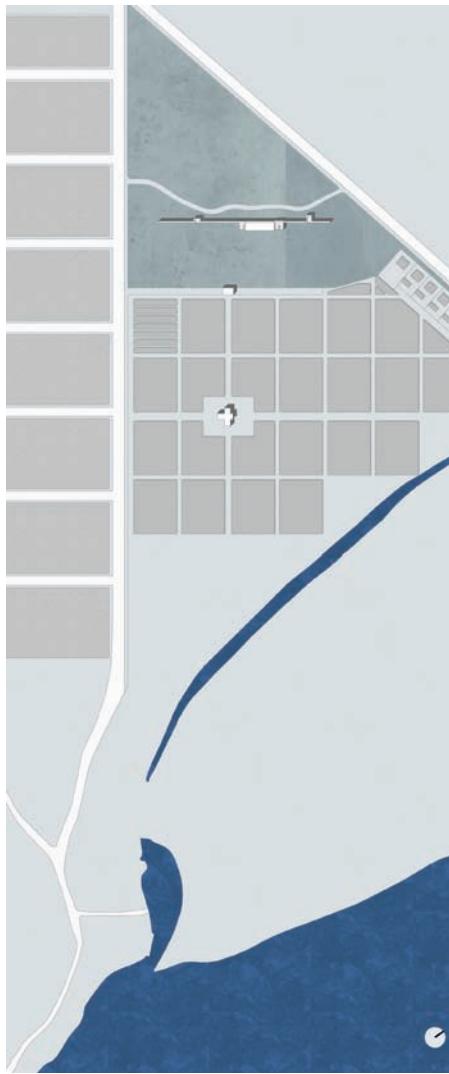
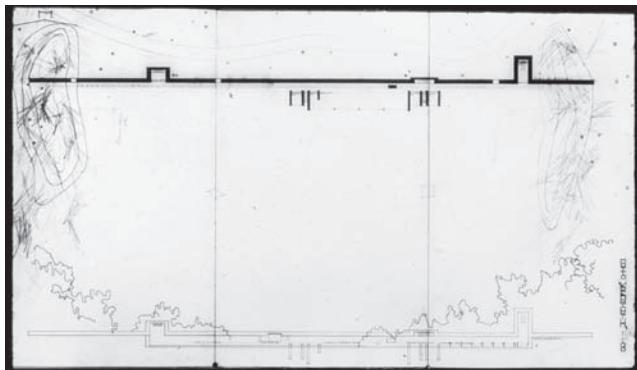


Fig. 1 Disegno di archivio. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, pianta, 1950,
© Teigens Fotoatelier/DEXTRA Photo, Norsk Teknisk Museum.

Fig. 2 Disegno di studio a cura dell'autore. Progetto per il crematorio di Larvik, il progetto nel suo inquadramento urbano.

Fig. 3 Modello di concorso. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, 1950, © Teigens Fotoatelier/DEXTRA Photo, Norsk Teknisk Museum.

Fig. 4 Disegno di studio a cura dell'autore. Progetto per il crematorio di Larvik, pianta del piano terra e prospetti.



stesso luogo, ma ciò che veglia a mantenere diviso l'uomo dalla natura e, nel rapporto con il sacro, il futile dal tragico. Si parla in questo caso di separazione quale atto necessario che sancisce il passaggio dalla sfera umana a quella divina. Lo stesso termine *religio* – come osserva Agamben – deriva da *relegere* a significare “non ciò che unisce uomini e dèi, ma ciò che veglia a mantenerli distinti”.¹⁰ Il recinto – e quindi il muro – delimita lo spazio, costruisce una soglia (Fig. 5) che definisce un “dentro” opposto ad un “fuori” dando forma visiva ai due prospetti: quello rivolto verso il bosco e quello più architettonico che ospita l'unico spazio riconoscibile come tridimensionale, la cappella funeraria. L'edificio è uno “spazio-limite” che cerca di esprimere quella “stanza” riferita al mistero della morte che genera emozioni e pensieri. Planimetricamente, al crematorio si accede per una soglia, un varco nel muro che indica l'ingresso e l'inizio del percorso di avvicinamento alla cappella. Il principio compositivo è quello di un edificio lineare, asimmetrico, scomponibile in due parti: il muro, che segna il duplice percorso al piano di campagna e al piano ipogeo e, piegandosi su se stesso, definisce i due volumi che ospitano la stanza nella quale la salma viene calata al piano inferiore e quella nella quale i parenti ricevono le ceneri del defunto. Al muro si contrappone, sul lato verso il cimitero, un elemento a pianta centrale

destinato ad ospitare la cappella nella quale si celebra il rito di addio al defunto (Fig. 6). Questa tensione tra elemento lineare ed elemento compatto fa sì che l'aula appaia come un ambiente immediatamente distinguibile – se non altro per il suo essere l'unico coperto – che articola lo spazio e restituisce importanza al percorso di visita: la sala adotta un linguaggio architettonico autonomo. L'aula con la sua direzionalità, la parete vetrata che si apre verso il paesaggio, contrasta con la linearità del resto dell'architettura: vuoto della costruzione che è rappresentazione del vuoto del lutto, la definisce Fehn.

Ne deriva quindi che il percorso è un simbolo esistenziale di base che concretizza la dimensione del tempo traducendo fondamentali strutture temporali in proprietà spaziali. Al muro espressione architettonica del movimento, si contrappone la stanza, luogo dove il movimento si arresta, nel quale il tempo diviene permanenza. Fehn sembra fare sue le parole di Spinoza quando il filosofo dice che “il corpo incontra la morte, quando le sue parti si dispongono in modo da acquistare un diverso rapporto reciproco di moto e quiete”.¹¹

Nell'opposizione significativa tra l'orizzontalità del muro e la verticalità del sistema di cremazione si declina il binomio spirituale-tecnologico di questa architettura e l'uomo riconosce le dimensioni che hanno



Fig. 5 Disegno di archivio. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, prospettiva esterna, 1950

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Fig. 6 Disegno di archivio. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, prospettiva interna, 1950

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



ispirato le strutture utili al proprio abitare la terra; Fehn dà nuovamente una misura all'infinito, e così facendo attribuisce una regola allo spazio, mettendolo a sistema con l'architettura.

L'aspetto innovatore della proposta di Fehn è ancor più evidente se confrontata con gli altri progetti in concorso. Difatti, sia il progetto vincitore sia i progetti menzionati propongono edifici tradizionali a pianta centrale. La proposta di John Engh e Peter Qvam che verrà poi realizzata (Fig. 7), è debitrice chiaramente della tradizione costruttiva locale. Un edificio definito da un recinto basso che contiene lo spazio ad aula con copertura a doppia falda (Fig. 8), il campanile e un piccolo patio, con un piano ipogeo che ospita gli ambienti nei quali si svolge la cremazione.

Quando Fehn afferma, in *The thought of construction* che "il crematorio erige il silenzio" affronta in modo esplicito uno dei problemi della riflessione filosofica di Heidegger, cioè quello della relazione tra morte e linguaggio, binomio che Heidegger definisce "essenziale" dal momento che solo gli uomini muoiono – gli animali cessano di vivere – e parlano. Solo gli uomini, infatti, hanno l'idea della morte, possono anticiparla nella loro mente, possono pensarla. La relazione tra morte e linguaggio rimanda al rapporto che questo ha con il silenzio che, nella riflessione di Heidegger e nel pensiero

di Fehn assume la duplice valenza di luogo di origine e di negativo del linguaggio. Tra silenzio e linguaggio vi è una sorta di terra di nessuno dove il "voler dire" non si è ancora caricato di significato. In quest'area semantica, a cui corrisponde un'alba dove la vita aspetta, secondo le parole di Per Olaf Fjeld, si colloca il crematorio, luogo nel quale il silenzio custodisce l'indicibile, ovvero la morte. Il silenzio è, difatti, non-linguaggio, la facoltà data solo agli uomini, di essere capaci di non parlare. Fehn sembra intendere che il crematorio si ponesse "prima dell'linguaggio", nel senso dell'origine del linguaggio dal silenzio, sia specularmente al linguaggio in quanto suo negativo. Intorno al significato di silenzio come "fondamento ontologico del linguaggio", Agamben ha riconosciuto¹² e valorizzato la coesistenza, accanto alla ben nota teologia cristiana dell'origine del *Logos* in Principio, di un'esperienza mistica, di cui parla Sant'Agostino, del silenzio di Dio come fondamento della parola. Seconda la gnosi valentiniana, è il Silenzio, che dimora presso l'Abisso, incomprensibile e ingenerato, a rappresentare la lingua originale di Dio. Ma il discorso di Fehn si fa più stringente. Se, come abbiamo visto, è l'abitare che dà un senso al costruire, se saper abitare corrisponde al pensiero che l'uomo fa su stesso e sul proprio destino, quale è il ruolo della morte rispetto al binomio di abitare e costruire? Fehn si interroga sulla



Fig. 7 Fotografia dell'autore. J. Engh, P. Qvam, Crematorio di Larvik, vista del prospetto principale.

Fig. 8 Fotografia dell'autore. J. Engh, P. Qvam, Crematorio di Larvik, vista del prospetto laterale.



possibilità dell'architettura di esprimere la violenza del lutto e il vuoto della perdita e, con lucidità allude alla costruzione che vorrebbe contenere (ma non può) la violenza della morte. Da quanto detto deriva che il crematorio è l'architettura che esprime la negatività pura, è costruire senza abitare, ovvero "costruire senza pensiero"¹³ perché, secondo Fehn, solo da questo costruire senza pensiero può cominciare la *ricostruzione*, cioè può ricomporsi la frattura tra l'abitare e il costruire e la morte può essere portata alla vita.

Fehn non intende con il crematorio, accompagnare la vita alla morte come direbbe il senso comune, ma proporre un percorso inverso nel quale il crematorio fa

spazio alla mente del dolente perché è solo questa mente – la stanza – dove lo spirito del morto può finalmente trovare la sua vita.

Il crematorio deve non solo permettere ma provocare, attivare, questo lavoro di *ricostruzione* che, secondo Fehn, non deve essere un lavoro generico, ma riguardare lo specifico della vita di quel particolare morto sulla terra.

Il crematorio di Larvik più che edificio è ricerca e tentativo di dare una forma elementare e archetipica ad uno spazio al fine di trovare un "luogo nel mondo" che, abitato dalla presenza dell'uomo, diventa architettura. Per raggiungere questo obiettivo – e risultare senza tempo, ovvero

eterna – l'architettura deve esprimere in forma precisa un momento particolare, quello "dell'attesa che non attende nulla, tempo notturno del lutto".

Georges Teyssot,¹⁴ riassume nella contrapposizione tra *invenzione* e *ripetizione* il problema dell'arte funebre, che non può che realizzarsi in forme che appartengono all'essenza, ovvero che rimandano ad un tempo primigenio. "Mi sembra impossibile concepire qualcosa di più triste – scrive Boullée – di un monumento composto da una superficie piana, nuda e spoglia, fatta di una materia che assorbe la luce, assolutamente priva di dettagli e la cui decorazione è costituita da un insieme di ombre ancora più scure".¹⁵

La ricerca dell'archetipo, riferito al concetto di "fenomeno architettonico basilare", è uno spogliare l'architettura al fine di arrivare alla sua condizione originale, al suo *grado zero*. In Larvik, l'architettura si "riduce" ad essenziale, e risponde alla necessità di un "nuovo inizio". Un ritornare alle origini che introduce l'idea di un passato che vive nella memoria ed è continuamente ripensato, ricreato, re-inventato. Un lavoro d'*interpretazione* sul tempo, non più inteso come progressione lineare, ma come cerchio ininterrotto, in cui antico e nuovo si saldano insieme. Un atteggiamento realmente moderno secondo la linea tracciata da Giedion: "l'architettura contemporanea deve

intraprendere la strada più difficile. Deve riconquistare le cose più primitive, come se niente fosse mai stato fatto prima". Fehn non aspira al *primitivismo*, non auspica un ritorno al vernacolo; la sua ricerca è rivolta all'*immagine primigenia*, all'interpretazione dell'architettura quale fatto "atemporale".

Il viaggio in Marocco, nel 1952, è l'opportunità di proseguire questa ricerca e diventa occasione di scoperta che i fenomeni architettonici basilari, gli archetipi, risiedono *fuori del tempo*.¹⁶ Le forme costruite (Fig. 9) sono imparentate per famiglie, mai uguali a se stesse eppure sempre analoghe, per tipi, di volta in volta declinati in ragione dei luoghi. "Faccio delle scoperte che mi portano a scoprire me stesso" afferma Fehn, consapevole che "fra Oriente e Occidente, tra Nord e Sud troviamo differenze, ma anche una mistica identità" poiché "i principi della tradizione sono eterni, mentre sono le forme che variano". Egli sembra voler dimostrare un'origine comune attraverso la citazione di uno stadio arcaico; il suo sguardo è dunque rivolto alla ricerca dell'essenza delle forme, per rivelare la *fondamentale dominante* dall'incontro tra culture diverse. Questo tornare alle origini, per realizzare qualcosa che affermi il proprio valore di *unicità*, è in risposta alla situazione contingente dell'uomo moderno, all'architettura contemporanea. "L'uomo moderno" scrive Jung "non si rende conto di quanto il suo



razionalismo lo abbia posto alla mercé del mondo sotterraneo della psiche. Egli si è liberato dalla superstizione, ma in questo processo egli è venuto perdendo i suoi valori spirituali in misura profondamente pericolosa".¹⁷

Il progetto per una chiesa a Harstad, del 1955, è chiaramente debitore del crematorio di Larvik ma, diversamente da quest'ultimo, è il muro che alterando il suo andamento rettilineo, si piega a determinare lo spazio dell'aula liturgica (Fig. 10). Anche in questo caso vi è un profondo rapporto con il luogo circostante. Il muro, che a Larvik è diaframma, soglia, ma anche percorso, ad Harstad costituisce l'espressione architettonica della figura poetica della sineddoche: parte per il tutto. La disposizione tra le parti, le proporzioni, il ruolo dello spazio aperto in relazione al campanile, offrono ad una vista d'insieme il disegno della pianta di una chiesa della quale sia ancora visibile solo l'abside e il transetto (Fig. 11). Ne deriva quindi un'opera frammentaria, "non in quanto incompiuta, ma che apre ad un altro modo di compimento". Pensare alla chiesa di Harstad come ad un frammento, parte superstite di un sistema un tempo compiuto, significa riconoscere il carattere compositivo sostanziale del progetto che, liberato da ogni aspetto superfluo, viene pensato sotto una veste poetica, ovvero concreta e non *alienata*

o astratta.

Il muro di Larvik, una volta superata la soglia, da limite che segna una separazione e rende il cimitero un eterotopo, che definisce un "luogo altro rispetto agli spazi ordinari", ponendo i morti fuori dallo spazio dei vivi, si fa percorso di accompagnamento verso il proprio caro. Il muro, infatti, non è solo frammento del recinto cimiteriale, o diaframma tra il mondo dei vivi e quello dei morti, ma definisce il sentiero di progressivo distacco dei vivi dai propri defunti, espressione del lutto, coagulando la distanza in una realtà di separazione. Il crematorio, "sentiero dritto di un uomo cieco" è l'orizzonte costruito la cui ombra disegnata al suolo (Fig. 12), protegge il lutto e, come scrive Per Olaf Fjeld, scandisce il cammino del visitatore lungo il percorso rituale di accompagnamento del defunto. Difatti, dove vi è una costruzione, vi è anche un'ombra, e l'ombra è conforto, protezione, "mediazione che conduce alla determinatezza", la definisce Giorello. In *Architecture, essai sur l'art*, osservando le ombre degli alberi disegnate sul terreno, che sembravano rivelargli il carattere dei monumenti funerari, Boullée dà la propria idea di architettura funebre: priva di ogni ornamento, allo stato grezzo, "poiché l'aspetto di questo genere di monumenti deve risultare triste"; nuda e spoglia al punto da "far presumere allo spettatore che la terra ne sottraesse una parte"; formata

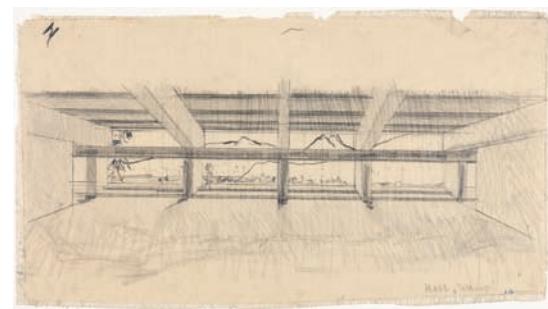
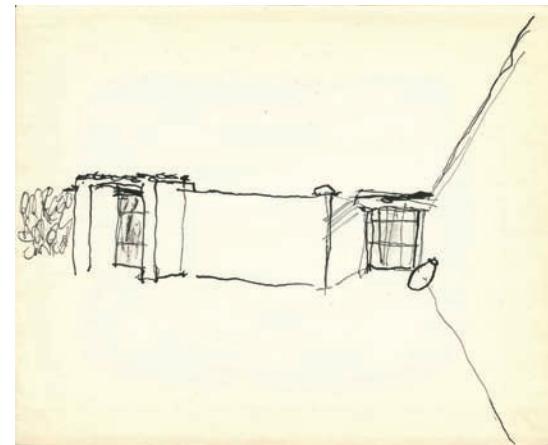


Fig. 9 Disegno di archivio. S. Fehn, Schizzo, Marocco, 1951.
© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Fig. 10 Disegno di archivio. S. Fehn, O. Østbye, Progetto per una chiesa a Harstad, prospettiva interna, 1955.
© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



da "un insieme composto dall'effetto delle ombre".¹⁸

Nella giustapposizione tra l'aula liturgica e il piano bidimensionale del muro, l'orizzonte¹⁹ in quanto entità, incipit – scrive Paul Valéry – si fa "linea che separa la realtà dal mistero", segno di demarcazione tra terra e cielo, tra il costruito della città e l'infinito del mare, "luogo" della loro congiunzione e distinzione, *spazio di mezzo* (in norvegese *Mellomrom*); metaforicamente, secondo Fehn, dimora dell'uomo. Il muro, elemento estraneo e universale, agisce come griglia di normalizzazione, che regista le particolarità come idiosincrasie. Dalle pagine di "Byggekunst", Knut Knutsen giudica la proposta di Fehn quella di maggior valore artistico tra i progetti partecipanti; un'architettura pura, costruita su forme semplici e pulite nella quale si raggiunge una piena armonia con la natura circostante.²⁰ La tridimensionalità non è quindi un a-priori ma una conquista, il raggiungimento di un sistema complesso.

Lo studio sul manufatto ha riconosciuto l'esistenza di un modulo proporzionale che governa l'intera composizione. I rapporti proporzionali e la scala delle singole parti, sono pensati per unire sensibilmente l'edificio al sito sul quale sorge, imponendo un ordine alla natura che regoli l'intera opera e sia rapportato alla scala umana, armonizzandosi con la misura dell'uomo.

Frequente è infatti il riferimento di Fehn alle dimensioni e alle proporzioni del corpo umano, "come architetto è necessario essere pazienti e non dimenticare mai la dimensione del corpo umano".

L'anno precedente al concorso, nel 1949, Fehn si laurea in architettura alla Facoltà di Oslo con una tesi su un crematorio. Seppur a breve distanza, i due progetti mostrano solo alcuni elementi di affinità. Il progetto si sviluppa prevalentemente ad un piano fuori terra ma riserva all'ipogeo i locali tecnici destinati alla cremazione. Compositivamente l'edificio (Fig. 13) è costituito da due percorsi che conducono ciascuno a due aule del commiato delle quali, la più grande al centro, definisce una continuità totale tra lo spazio interno e quello naturale all'esterno per mezzo di un'ampia parete vetrata scandita da brise-soleil. Alla cappella più piccola – di centosessanta metri quadrati – collegata alla prima dalla sagrestia, si accede per mezzo di un percorso coperto, leggermente fuori asse. Nelle due cappelle si svolge il rito di addio al defunto, durante il quale la salma è calata al piano inferiore – il crematorio vero e proprio – scomparendo nel sottosuolo. Le due cappelle, così come gli altri locali di servizio e la scala che porta al piano inferiore, si aprono su di un ampio spazio dal quale un lungo corridoio, che corrisponde al muro porticato all'esterno, conduce alla stanza dove termina il rito e le

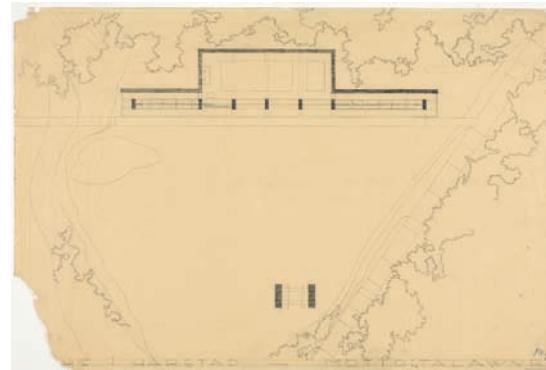


Fig. 11 Disegno di archivio. S. Fehn, O. Østbye, Progetto per una chiesa a Harstad, pianta, 1955.

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Fig. 12 Modello di concorso. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, 1950

© Teigens Fotoatelier/DEXTRA Photo, Norsk Teknisk Museum.



urne vengono consegnate ai parenti in visita.

Con la diffusione della cremazione moderna in Inghilterra, che rappresenta la risposta dell'uomo del XIX secolo al sempre più assillante problema dei cimiteri, l'innovazione tecnologica investe anche il funebre. Il crematorio, infatti, non può certo esimersi dal presentarsi come luogo di culto, ma svolge la propria funzione su due piani: su un piano tecnico in quanto macchina attraverso la quale il corpo si dissolve; su un piano simbolico, come monumento i cui elementi architettonici e decorativi assolvono una funzione comunicativa, sociale e rituale. Fehn ha profonda consapevolezza del significato religioso, etico, persino tecnico della cremazione ma considera il crematorio, diversamente da Philippe Ariès per il quale è espressione del rifiuto più radicale verso la morte — “fa scomparire e dimenticare tutto ciò che può restare del corpo, per annullarlo”, al punto di negare ogni sorta di futuro pellegrinaggio²¹ — uno spazio nel quale il morto non scompare nel nulla ma *diventa* cenere, materiale della terra, riconquistando la propria stanza, il proprio spazio, nella natura. Ciò che costituisce il nucleo del pensiero di Fehn su questa architettura, è il fatto che mentre il morto, ormai cenere, trova il proprio posto nella natura, la vita “abita lo spazio creato dal pensiero”. Il muro del crematorio esprime

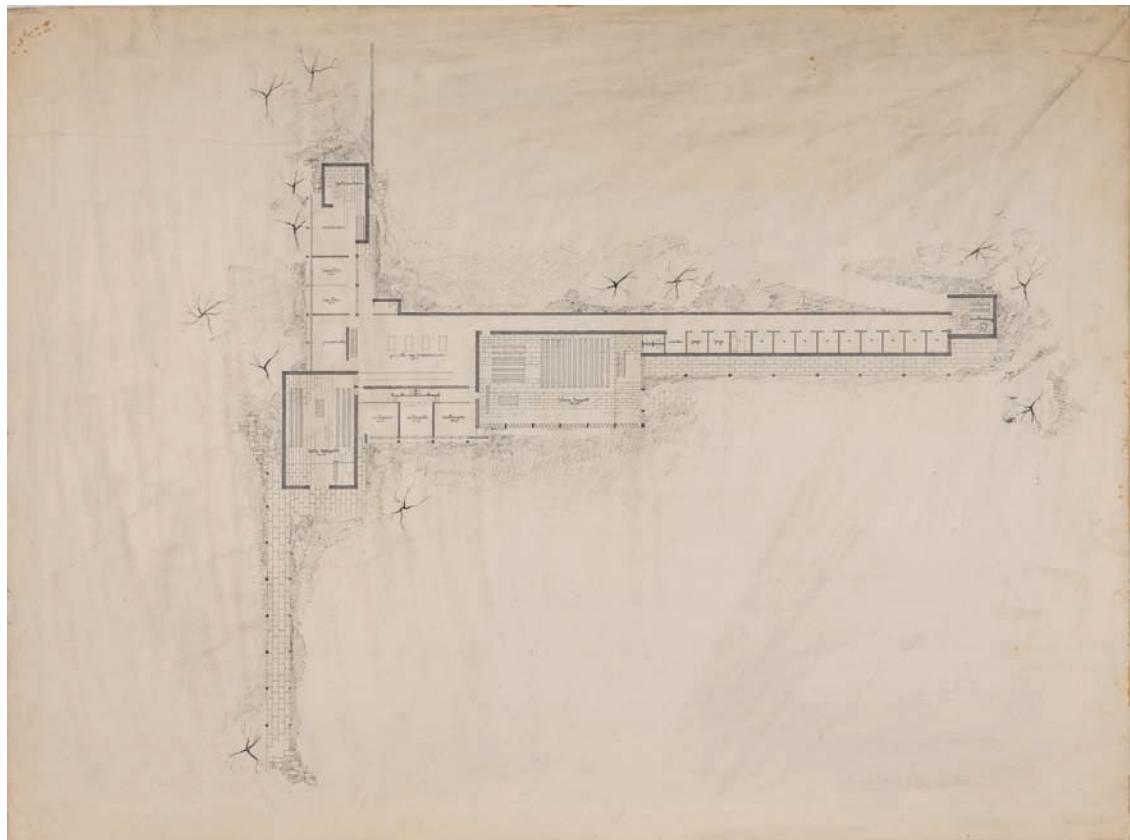


Fig. 13 Disegno di archivio. S. Fehn, Progetto di tesi per un crematorio, pianta del piano terra, 1949.
© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



il lavoro del lutto in forme architettoniche e diventa “la spalla dove il dolente si appoggia [...] per fare spazio allo spirito del morto come parte di se stesso”. È il muro che, per dirla nel linguaggio di Fehn, permette di dare un senso alla cenere.

Diversamente dai rituali di cui parla Ragon,²² che ci descrivono l'impegno che le società mettono per separarsi dai morti: le bare chiodate, i cimiteri, le tombe, i sarcofagi, Fehn non protegge i vivi dai morti, ma pensa che i vivi e i morti condividano un aspetto della loro esistenza, che permette ai vivi di fare spazio ai morti, ovvero lo *spirito*. Lo spirito è ciò che il vivente ha in comune con il morto: “per creare uno spazio, un architetto deve abitare lo spirito”, perché solo chi ha fatto spazio nella propria mente allo spirito di un morto, può progettare. Le parole di Fehn quando scrive attorno al significato dell'architettura, sono radicali. L'idea della morte e la sua possibile espressione in termini architettonici non riguarda in maniera episodica o estemporanea il caso studio del crematorio di Larvik, ma si estende a tutta la sua progettazione. Non è neppure corretto dire che questa idea “sottende” il suo lavoro compositivo, se ciò significa far emergere nel suo lavoro un filo conduttore altrimenti poco riconoscibile, perché in realtà le riflessioni dedicate da Fehn allo “spazio della morte” rappresentano in maniera esplicita, il continuo riferimento

teorico e spirituale del suo lavoro costruttivo, sia nei suoi scritti personali, sia nei numerosi disegni e schizzi, sia nelle conversazioni con Per Olaf Fjeld raccolte in *The thought of construction*. C'è semmai, il contrasto tra la consapevolezza che “la morte è una tragedia [...] all'improvviso tutto finisce” e la lievità con cui riconosce che “la frase più poetica che sia mai stata scritta è che esiste la vita dopo la morte”. Probabilmente è per questo che Fehn non viene, o solo raramente, associato nella sua opera alla tematica della morte, perché, quando edifica, sa che “la casa di un contadino non è niente, sono solo alberi tagliati e messi insieme che poi cadono, che non hanno una costruzione che li sostiene. Le chiese ad assi, in legno strutturale, sono un affare misterioso e sono sempre lì, là dove è nata la costruzione”. Fehn non cerca nella razionalità risposte realistiche e rassicuranti, non vuole “sostituire l'infinito con il finito” ma come architetto, si identifica completamente con il mistero dell'irrazionale che chiarisce la condizione dell'uomo e si adatta con onestà alla sua espressione.

“Il segreto della barca era la lotta con l'orizzonte. L'albero della nave spostava la linea dell'orizzonte: da terra si osservava il suo profilo e l'orizzonte, finché non diventavano una cosa sola. Quando non era più possibile distinguerli, il *concreto* e l'*astratto* si fondevano. Ma in questa fusione l'orizzonte si perse. La natura e le sue

enormi distese non furono più l'inesplorato; l'ignoto era stato usurpato dall'uomo”.²³ La perdita dell'orizzonte è rappresentazione della perdita del mistero che il mare significava per coloro che compivano un viaggio. In questo senso si può parlare di architetture-orizzonte, che corrispondono all'interrogativo su dove collocare l'uomo tra cielo e terra.

Quando in *The Skin, the Cut and the Bandage* ripercorre i propri progetti, fa uso dello stesso tipo di morale, ovvero quella secondo la quale “ogni costruzione può parlare o della vita o della morte o della vita dopo la morte. La storia della vita dopo la morte è alla base di tutte le cattedrali, di tutte le religioni del mondo”. È la sola morale che, a suo parere, rende plausibile la creazione di un museo. Ernst Junger a questo proposito scrive che “il nostro attaccamento ai musei corrisponde al culto egizio dei morti. Ciò che da loro è mumma dell'immagine umana è da noi mummificazione della cultura; e ciò che è per loro angoscia metafisica, è per noi angoscia storica”. Il museo diventa così per Fehn il luogo di riposo dello spirito, dove si accetta l'idea che l'oggetto, *morto*, possa rinascere sotto una luce nuova, così come si accetta l'idea che l'uomo possa morire perché si crede che abbia una vita dopo la morte.

Dal momento che Fehn attinge al linguaggio



poetico nel descrivere la propria opera, ho deciso di riportare di seguito l'idillio del Leopardi "L'infinito"²⁵ al cui rigore intendo affidare questa ultima parte della trattazione. Nulla è più adeguato per esprimere il crematorio di Larvik della poesia di Leopardi, a espressione che il linguaggio metaforico di Fehn non può essere pienamente compreso se non attraverso un linguaggio altrettanto metaforico. Sorprende semmai la corrispondenza delle medesime figure tematiche, la siepe, il muro, l'orizzonte, il silenzio sovraumano e infinito, la presenza della natura, la morte, la vita, il pensiero. L'architettura come la poesia, infatti, raccoglie le contraddizioni e le complessità della vita esprimendo il bisogno fondamentale e più concreto dell'uomo che è il bisogno di significato, ovvero del pensiero come forza per sopravvivere alla morte.

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumanici
silensi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente*

*e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

1. Gli argomenti trattati nel presente testo sono svolti in maniera estesa in Giovanni Comi, *Architettura Memoria Luogo. Sverre Fehn e il Museo arcivescovile di Hamar*, tesi di Dottorato in Composizione Architettonica, ciclo XXVI, Scuola di Dottorato, Università Iuav di Venezia, 2014, relatori: Eleonora Mantese, Giovanni Marras; tutor: Gundula Rakowitz.
2. Fulvio Papi, *Filosofia e architettura. Kant, Hegel, Valéry, Heidegger*, Derrida, Ibis, Como-Pavia 2000, p. 67
3. Nicola Flora, Gennaro Postiglione, *Strategies for living between heaven and earth*, in "Area", n. 116, 2011
4. Per Olaf Fjeld, *Disappearance*, in Id., *Sverre Fehn. The thought of construction*, Rizzoli, New York 1983, p. 150. Come si evince da queste frasi il pensiero di Fehn è molto più vicino all'interpretazione ontologica di Heidegger di quanto il suo approccio teorico non sistematizzato, lasci supporre.
5. Michel Ragon, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria* (1981), Guida editori, Napoli 1986
6. John Berger, *Il taccuino di Bento* (2011), Neri Pozza Editore, Vicenza 2014, p. 17
7. Marja-Riitta Norri, *About Rationalism with Spiritual Content. Interview with Sverre Fehn*, in "arkkitehti", a. 4, 1986
8. Il sito può essere pienamente compreso, ovvero conosciuto solo dopo l'intervento architettonico. [...] i restauratori entrano e riempiono lo spazio che l'incertezza lascia tra gli architetti e i politici. Sigurd Lewerentz ha costruito la sua chiesa in un boschetto di betulle nei sobborghi di Stoccolma. La betulla bianca tinteggiata viene impiegata per l'architettura delle pareti. Le alte mura avevano giunture molto spesse che sfruttavano il modulo in pietra. In questo

gioco audace fra pietra e malta, la parete trovava il suo dialogo con il tronco degli alberi. E i passanti si fermavano a dire: è un bosco di betulle incredibilmente bello, ma non l'avevo mai notato prima che la chiesa venisse costruita". Da Mathilde Petri, *Vitale konfrontationer*, in *Arkitekten*, 17, 1996.

9. Il termine greco **τέμενος**, che deriva dal verbo **τέμνω**, "tagliare", definisce la recinzione e allo stesso tempo allude allo spazio sacro delimitato, sancendo una violazione dell'integrità del suolo. La principale e più antica funzione del *temenos* era quella di essere destinato al sacrificio in quanto atto rituale che, nello stesso tempo, separava gli uomini dagli dei ma anche li riuniva.

10. Giorgio Agamben, *Profanazioni*, nottetempo, Roma 2005, pp. 84-85

11. Baruch Spinoza, *Etica* (1677), Boringhieri, Torino 1973, Parte IV, Proposizione 39

12. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 2008, pp. 79-81

13. Per Olaf Fjeld, *The crematorium*, in Id., *Sverre Fehn. The thought of construction*, op. cit., p. 152

14. George Teyssot, *Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto*, in "Lotus", n. 38, 1983

15. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* (1796), a cura di Alberto Ferlenga, Einaudi, Torino 2005, p. 89

16. Sverre Fehn, *Marokansk primitiv arkitektur*, in "Byggekunst", n. 5, 1952, pp. 73-78

17. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (conferenza del 1936, ripubblicata nel 1954), Bollati Boringhieri, Torino 1977

18. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, op. cit., pp. 88-89

19. Il termine è dunque quello di *orismós*, confine, inteso non come punto in cui qualcosa finisce ma, come ammettevano i greci, in cui qualcosa inizia a esistere.

20. Knut Knutsen, *Arkitektur eller pynt*, in "Byggekunst", n. 10, 1951

21. Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri* (1975), Rizzoli, Milano 1978, pp. 72-73

22. Michel Ragon, *Lo spazio della morte*, op. cit., pp. 23-24

23. Per Olaf Fjeld, *The fall of horizon*, in Id., *Sverre Fehn. The thought of construction*, op. cit., p. 27

24. Sverre Fehn, *The Skin, the Cut and the Bandage. The Pietro Belluschi Lectures*, School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1997

25. Giacomo Leopardi, *L'infinito* (1826), in Id., *Tutte le opere*, Sansoni editore, Firenze 1969



Risignificazione di un luogo di sepoltura romantico: contesto urbano e cambiamento dei ruoli alla tomba John Moore a La Coruña, Spagna

Resignification of a Romantic Burial Place: Urban Context and Changing Roles at John Moore's Tomb in Corunna, Spain¹

Il Giardino San Carlos o Jardín de San Carlos (La Coruña, Spagna) è presieduto dal 1809 da l'ultimo luogo di riposo del tenente generale Sir John Moore. In linea con i desideri di Moore, dopo la battaglia combattuta alla periferia di La Coruña contro i francesi del corpo del generale caduti, è stato frettolosamente sepolto nel mura esterne della città, e alcuni mesi più tardi trasferito a un bastione nel centro storico. I primi monumenti e la tomba costruita per rendere omaggio a Moore ha aperto la strada per l'idea di cambiare l'aspetto del enclave militare, ristrutturato nel 1839 come giardino botanico. Da allora, il luogo di sepoltura e i giardini hanno lavorato insieme per aumentare l'atmosfera romantica di questo luogo di malinconia, un raro esempio di un luogo di sepoltura unica trasformata in un giardino pubblico — catalogato come giardino storico nel 1944 — proprio nel cuore di una vecchia cittadina.

The San Carlos Garden or Jardín de San Carlos (Corunna, Spain) is presided since 1809 as the last resting place of Lieutenant General Sir John Moore. In keeping with Moore's wishes, after the battle fought on the outskirts of Corunna against the French the body of the fallen general was hastily interred in the city's outer ramparts, and some months later transferred to a bastion in the old town. The first monuments and tomb built to pay homage to Moore paved the way for the idea of changing the appearance of the military enclave, remodelled in 1839 as a botanical garden. Since then, the burial site and the gardens have worked together to heighten the Romantic ambience of this melancholic spot, a rare example of a unique burial site converted into a public garden — listed as historic garden in 1944— just in the heart of an old town.

Jesús Ángel Sánchez-García
Ph.D. in Art History (1995), and University Lecturer (since 1998) in the Art History department, University of Santiago de Compostela, Spain. Research especially focused on nineteenth century architecture, and garden history. In the year 2000 won "Galicia Award for Young Researchers" (Regional Government of Galicia, Spain).

Parole chiave: **Tomba; Eroe, Romanticismo; Giardino; Città vecchia**

Keywords: **Tomb; Hero, Romanticism; Garden; Old town**



The first thing that catches your eye when visiting the best preserved parts of Corunna's fortifications is the prominent bastion that looms over the bay in line with the fortress on the islet of San Antón that once protected the entrance to the port. The high, granite stone walls of the bastion, raised in different periods in history, are today crowned by dense vegetation dotted with sturdy trees. The secret that lies at the heart of this special place is revealed when one ascends the curve of these walls towards the old town. Entering through the main gate, you will discover the tomb of Scottish General John Moore, who has presided over this ancient fortified compound of Corunna's old town for more than two centuries in the shady and secluded San Carlos Garden.

The Background to a Military Enclave: From Mediaeval Fortress to Eighteenth-Century Bastion

The place now visited as a Romantic garden was originally a fortress built in the late Middle Ages as the principal defence of the old town or *ciudad alta* of Corunna (Fig. 1). Erected on a natural platform at the end of the town, facing the beach and Parrote harbour, this polygonal fortification boasted a moat and six round towers set in to the outer walls.² The weak masonry city walls and fortress were repaired on several occasions between the fourteenth and sixteenth centuries, in

particular after the attack of the English Armada captained by Sir Francis Drake in 1589. Following the work executed after that attack, the so-called "old fortress" was used as a store for gunpowder and munitions. The serious explosion of 3 April 1658 caused the death of more than 200 people and left the fortress in ruins. The walls then disappeared almost entirely, most probably used as a source of stone for other building works. On plans dating from the eighteenth century, such as those of the engineer Francisco Montaigú from 1726 (Fig. 2),³ just one of the mediaeval towers that reinforced the perimeter near the western side of the rocky outcrop left by the explosion is still visible. As of the first years of the eighteenth century, the new Bourbon dynasty promoted Corunna's position as Atlantic stronghold, undertaking intense work to improve the fortifications to constitute a double defensive belt: a first line of walls protecting the densely populated neighbourhood of fishermen's or *Pescadería*, the so-called *Frente de Tierra*, and a second, more complete circuit that surrounded the old town as the seat of government and military institutions. Even though the site of the ruined fortress served no defensive purposes in comparison with the new system of bastions and ravelins, it was once again enclosed within thick walls as of 1757. The reconstruction was promoted by Captain General Carlos Francisco de Croix

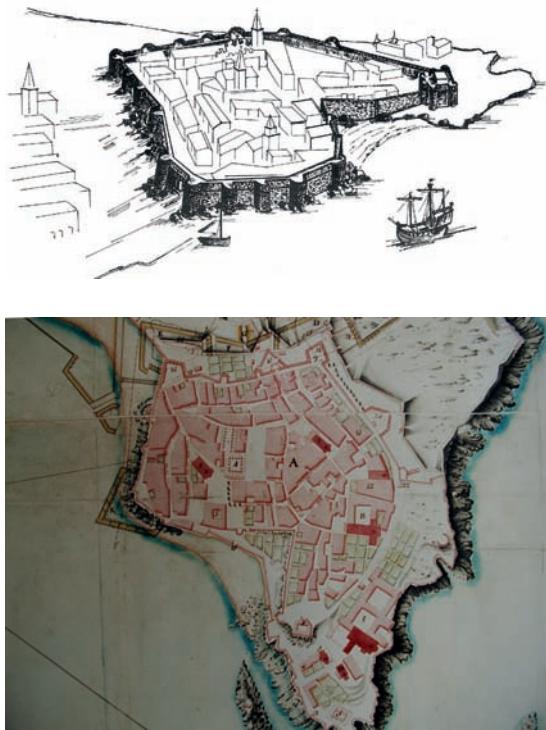


Fig. 1. Old Town of Corunna in the late Middle Ages. The fortress is located to the right side [Juan Antonio Rodríguez-Villasante Prieto, *Historia y tipología arquitectónica de las Defensas de Galicia*, Ediciones do Castro, Sada-A Coruña, 1984, pl. 1]

Fig. 2. Plan of Corunna by F. Montaigú, 1726. Old Town and site of the ruined fortress marked with number 7 [Archivo del Centro Geográfico del Ejército, Madrid]



(Fig. 3), most likely with the aim of improving the poor state of the site, so close to the new palace that was the headquarters of de Croix as Governor and Captain General of Galicia. In fact, the Marquis de Croix had ordered the construction of a stairway leading directly down from the east side of the palace to the small gardens that extended to the foot of the fortress.⁴ This project was completed in 1764 thanks to the work of convicts employed to reconstruct the walls and even out the surface of the area within that would later become known as the Don Carlos bastion or plaza.⁵

Corunna, 1809: Death, Burial and First Homages to a Hero

In the early morning of 16 January 1809, when the last echoes of the battle against the French forces had died away, the lifeless body of General John Moore, Lieutenant General of the British Army during the Peninsular War, was carried to his chosen place of burial. Following a painful retreat from Castile, aiming to set sail with his troops for England, Moore was mortally wounded in the left shoulder by a cannon ball fired during the battle fought on the outskirts of Corunna in the small village of Elviña against the French troops led by Marshal Jean de Dieu Soult.

After many hours of debate, it was decided to respect Moore's wish to be buried where



Fig. 3. View of the bay of Corunna with the old fortress rebuilt as a bastion by Captain General Carlos Francisco de Croix in 1764. Mariano R. Sánchez, 1785 (Patrimonio Nacional, Madrid)



he fell in battle, something he had often repeated to his old friend Colonel Anderson.⁶ Although various interpretations have been given of the exact place of this first burial, the most precise accounts suggest it was in the ramparts of the outer fortifications or *Frente de Tierra* that defended the *Pescadería* neighbourhood. Documents referring to the "Citadel" of Corunna agree on the aforementioned location of this fortification with respect to the defences of the old town or *ciudad alta*.⁷ The funeral and burial were a hurried affair that took place at around 8 in the morning on the 17th, since those gathered were already exposed to French artillery fire from the nearby high ground, something only made possible by the location of the city's first line of defence. Moore's body, dressed in full general's uniform, was wrapped in a blanket and covered with his military cape, then lowered into a shallow grave. The location of this first grave would be confused by the majority of historians with the definitive resting place to which Moore's remains were taken some months later, the bastion of Don Carlos,⁸ probably because the central sector of the "Citadel" was known as the San Carlos bastion or cavalier.⁹ Following his entry to the stronghold, Marshal Soult ordered an inscription to be placed on a rock near the place where Moore had been fatally wounded.¹⁰ Although it is thought that Soult intended to build a monument over the

commander's tomb, these supposed plans were never executed due to the Marshal's swift departure from the city. Months later when Spanish troops regained Corunna in June 1809 their commander, the Marquis of La Romana, fulfilled the wish to pay homage to his ally. La Romana ordered for Moore's body to be disinterred and transferred to a "more elegant place" he had already set aside for a monument in his honour.¹¹ Given the impossibility of burying a Protestant on the city's holy ground, the bastion reconstructed by the Marquis de Croix in 1764 offered acceptable conditions, a vantage point and esplanade free from buildings, where the future space for the commemoration of a hero could be established.

The first monument raised on the orders of the Marquis of La Romana took the form of an obelisk supported on a square base, constructed entirely from wood and resting on three stone platforms. The designer of this monument is unknown, although it may be the work of a local architect from Corunna, Fernando Domínguez Romay, who trained at the San Fernando Royal Academy. Painted in colour to imitate stone in order to improve its appearance and durability, the monument was finished by July 1809, according to a drawing accompanying a letter written by Captain William Parker Carroll when he passed through the city (Fig. 4 a).¹² The slim monument some 5 m high was decorated

with garlands, military trophies and artillery bombs on four sides and completed with four cannons embedded in the corners of the stone steps (Fig. 4 b). Two of the faces of the rectangular base featured inscriptions of the following texts: "A la Gloria del General Inglés Sir John Moore K.B. y sus valientes compatriotas. La España agradecida" and "Memoria del día 16 de enero de 1809".¹³ Contemporary eyewitness accounts such as those of General Walker lead to the conclusion that the Marquis of La Romana's intention was for this wooden monument to be replaced with another, more permanent structure in marble or local granite. The idea did not find support among the Spanish authorities and was abandoned due to the Marquis's brief stay in the city and subsequent death in 1811.¹⁴ In any case, the obelisk crowning the first memorial dedicated to Moore is interesting since it shares a format with a select group of funeral memorials erected to commemorate military heroes, including the tomb of John Campbell, Duke of Argyll, in Westminster Abbey (1749), the monument to General James Wolfe in Quebec (1762), whose death was compared to that of Moore as soon as the story was known of his fatal wounding in combat,¹⁵ the tomb of Marshal Maurice de Saxe, the work of Pigalle located in the Church of Saint Thomas of Strasbourg (1777), or the later cenotaphs dedicated to Turenne (also the victim of a cannon



ball) where he died in Salzbach (1829), and the heroes of the *Dos de Mayo* Uprising in Madrid (1821-1840), as well as the monuments in Somerset (1817-1854) and Dublin (1817-1861) dedicated to the Duke of Wellington. Monuments combining obelisks and sarcophagi were already very common from the eighteenth century onwards. In contrast, obelisks were rarely used in tombs and memorials for British officers killed in the Napoleonic Wars.¹⁶ For this reason, the use of the obelisk format on a square base for the tomb of Lieutenant General William Parker Carroll (1842), a monument raised by his son in Kilkeary Churchyard (Tipperary, Ireland) is striking, since it was Carroll that had taken the trouble to draw and report on that first monument to Moore at Corunna.¹⁷

Resignification and Formal Changes: Cenotaphs, Cemetery and Gardens

The effects of the damp and rainy climate of the local area swiftly damaged this provisional monument, which by the start of 1811 was in a very poor state (Fig. 5). Given its deteriorated aspect, the British intervened to ensure appropriate respect was paid to the memory of their hero. General Walker gained permission from Captain General Mahy in February of the same year to built a tomb that would provide a more compelling representation of Moore's memory. Designed by Captain William Willermin, construction

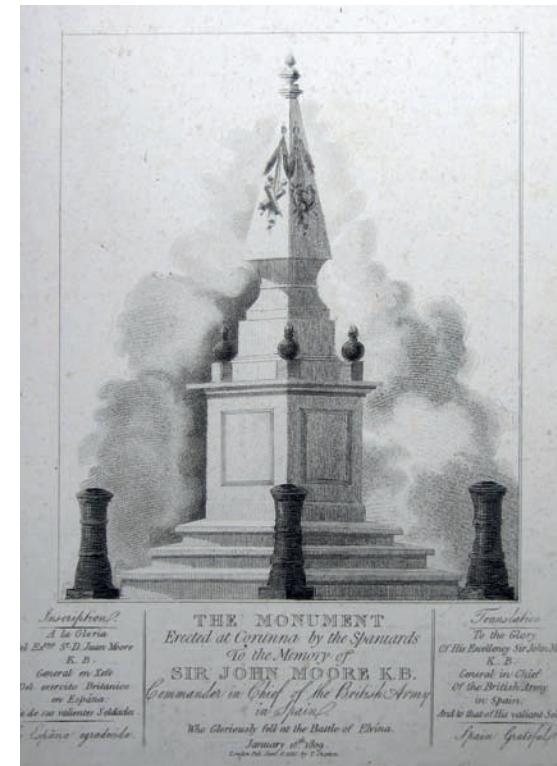
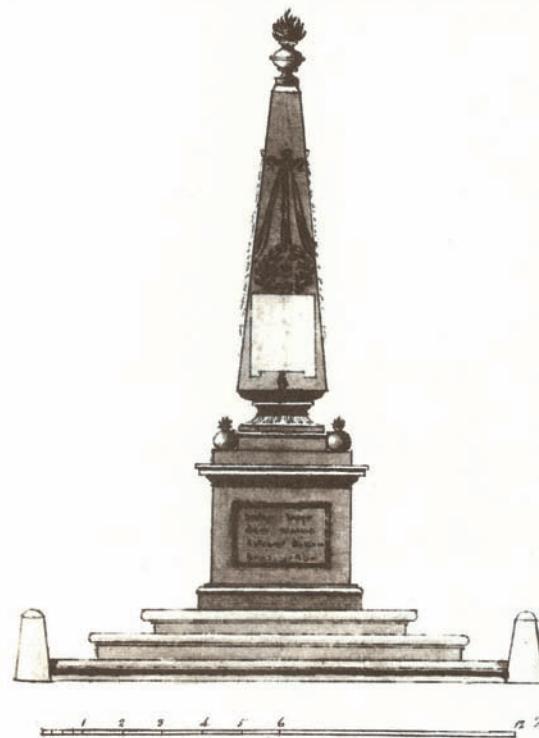


Fig. 4. First monument in memory of John Moore ordered by Marquis de La Romana. a) Drawing by Captain William Parker Carroll, 1809 (Guscin, Moore...) b) Drawing by Thomas Overton, 1810 (Bradford, Sketches of the Country...)



work began in September, commissioned to the local stonemason Cipriano Fernández.¹⁸ The cenotaph is rectangular, rendered in granite and measuring 1.8x0.8m, with a four-sided roof and geometric embellishments in the form of alternating circular and rectangular recesses. It is once again raised on three stone platforms, the same that had supported the wooden obelisk. Colonel Charles Stevens was able to see the finished work, an austere, robust tomb, when he visited Corunna in 1812, although the outer fence had not yet been erected and – more importantly – the monument did not yet bear an inscription (Fig. 6 a). The gravestone was to be supervised by James Moore, brother of the dead general, who had commissioned the text to Dr Samuel Parr.¹⁹ It was not possible to fit the lengthy text, with its passage in Latin along with Moore's service record and his last words in battle, on the front panel of the tomb, and the tablet was therefore projected in a stele attached to the headstone with a sculpted ornamental top featuring symbols alluding to the fallen soldier, such as a helmet, shield and sword (Fig. 6 b). This addition, which would have increased not only the size but also the symbolic power of the monument, was never actually executed. The English authorities placed two stone inscriptions on two sides of the cenotaph with a brief Latin text "JOANNES MOORE/EXERCITUS BRITANNICI DUX/PROELIO

Fig. 5. Deterioration of the first monument built to John Moore in 1811. Drawing by Captain William Willermin (Wyld, *Maps and Plans...*)

Fig. 6. a) John Moore's tomb built in 1811 (*The Illustrated London News*, 14 January 1843). b) Project for a stele attached to the tomb (Richard Westmacott, ca. 1813)



TOMB TO SIR JOHN MOORE.





OCCISUS/A.D. 1809", in the year 1814.

Faced with the simplicity of this solid tomb, it is clear that the hero's relatives (and in particular his brother James) were more interested in the memorial approved in 1809 for St. Paul's Cathedral which, in those first years of the nineteenth century, had become a national sanctuary for honouring the fallen heroes of the Napoleonic Wars. The winner of the contest called by the Committee of Taste was the sculptor John Bacon Jr., whose theatrical design depicted the moment of Moore's burial, attended by the allegorical figures of Valour and Victory, who lower the body into a sarcophagus (Fig. 7).²⁰ It was officially unveiled in 1815. Bacon had rejected the common trend of depicting the living subject in a moment of triumph to render a more realistic scene in keeping with the dramatic burial far from home, evoking compassion rather than glory.²¹

Returning to Moore's resting place, following the end of the Napoleonic Wars and during the first decades of the nineteenth century the number of British visitors coming to Corunna began to rise. Of the monuments, poems and songs dedicated to the hero, one of the most compelling factors driving these visitors was the increasingly popular poem written by the Irish Reverend Charles Wolfe, *The Burial of Sir John Moore at Corunna*, published in 1817. Inspired in the story of the battle and the death of Moore as recorded

by Robert Southey, the poem became one of the most highly regarded and well-known poems in nineteenth-century literature.²² Nevertheless, this growing cult around Moore was in stark contrast with the rather gloomy aspect of his solitary mausoleum, in the middle of a wasteground, in particular following the new invasion of Corunna by French troops in 1823, this time the military expedition of the *Cien Mil Hijo de San Luis* (Hundred Thousand Sons of Saint Louis army), which put an end to three years of liberal government and re-established Ferdinand VII as absolute monarch. Whether due to the close installation of artillery pieces by the invaders, damage by soldiers and animals, or even the behaviour of visitors in previous years,²³ the decision was made to repair the cenotaph and surround it with a stone parapet some 1.2 m tall, arranged on the outer face of the monument with pilasters that separated the sections with the same simple circle and rectangle motifs. A plan made in 1824 by Colonel Perreau shows the small battery installed by the French looming over the bay and the tomb with the new barrier (Fig. 8 a). The work was ordered by Consul Richard Bartlett, according to the inscription placed on the west-facing inner wall: "THIS BARRIER BUILT AND THE/MONUMENT REPAIRED BY/ORDER OF THE BRITISH GOVERNMENT/A.D. 1824/RICHARD BARTLETT/CONSUL".²⁴



Fig. 7. John Moore's memorial at St Paul's Cathedral, London, 1815
(Graphic Archive J.A. Sánchez-García)



The parapet not only served to protect Moore's tomb: it delimited a distance of respect for this space which was used for some years as a burial ground for any British subjects who died in the city.²⁵ The fact that Protestants were not admitted to the city's general cemetery, opened in 1812, was the reason why this private funeral ground was tolerated,²⁶ starting with the burial of the wife and daughter of Richard Bartlett himself, interred at the foot of Moore's tomb in 1830 following their death during childbirth.²⁷ The resting place of the military hero's remains thus became a private cemetery for British subjects in a situation similar to that of those medieval Christians who sought to be buried near the sanctuary or tomb of an apostle in burial grounds considered to be "ad sanctos".

The grounds surrounding the cenotaph were not afforded the same care by the local authorities. In the 1830s, the Don Carlos plaza or bastion was a wasteground used by children as a playground, as somewhere to hang clothes to dry and, at night, as a meeting point for prostitutes and soldiers from nearby barracks, with no effort made to prevent dirt and rubbish from accumulating there.²⁸ This situation did not change until the military leader Brigadier Francisco Mazarredo Gómez de la Torre visited the plaza in 1838. From a noble family with a distinguished military and police background, Mazarredo

had participated in the Peninsular War on various missions in England. Having been punished for his liberal political ideas during the reign of Ferdinand VII, when the King's successor – a minor – Isabel II was placed on the throne, he was appointed governor of Corunna. Shortly after his arrival, Mazarredo proposed remodelling Moore's burial place in order to provide local residents with a garden for leisure time and pay homage to the death of a hero defending a city that had lent strong support to liberal views. In fact, these new works may also be related to the events of the year before Mazarredo's arrival, when Corunna had received the mortal remains of another Peninsular War hero, General Francisco Espoz y Mina, in April 1837. The General's embalmed body and heart (in a separate urn) were kept by his widow Juana de la Vega, a native of Corunna, in the salon of her home in Real street until her own death.²⁹

The recent end of the civil war against the supporters of Infante Don Carlos doubtless encouraged the newfound hopes of peace that allowed the military grounds of the old defensive bastion to be converted into garden. Moreover, the initiative driven by the liberal Mazarredo could also be interpreted as a prelude to the transformations that would break away from the city of the Old Regime to suit the new leading role and interests of the bourgeoisie now in power. This meant the

conversion of the orchard of the nationalized San Agustín Convent into a market (1839), the opening of the Teatro Principal (1840) and, above all, the demolition of the now useless walls enclosing the *ciudad alta*. The last of these works began in 1840 and paved the way for a new plaza design linking the lower and upper parts of the city.

In all likelihood inspired by funerary monuments but also by the squares and urban gardens he would have seen in London, Mazarredo came up with the idea of changing the appearance of that military enclave with the money contributed by the British Consul and some wealthy residents by means of a private subscription. The sunny, south orientation and views over the bay lent themselves to the planting of a small garden, the first public space with greenery in the old town. The work began in autumn 1838.³⁰ Documents on the so-called "Paseo Jardín del Campo de San Carlos" or "Jardín de San Carlos" do not reveal whether the first planting done there followed a tree-lined avenue format.³¹ But a plan of the city dating from 1842 shows the organization of the garden as having two concentric sections of flowerbeds with straight sides, with paths between them and avenues in a cross shape leading to the central space of the tomb (Fig. 8 b). This initial layout must have been maintained during the improvements made up to 1843 when the paths between the

parterres were paved, taking advantage of the remains of the water cistern from the old fortress to create a well, and creating a shelter for the gardener. The perimeter wall of the ramparts was also reconstructed using stone from the demolished walls enclosing the *ciudad alta*. Six windows were opened to make the most of the panoramic views.³²

Pairs of cypress trees were planted on the four corners of the space, enclosing the cenotaph. These perennials were able to resist frequent storms in autumn and winter and were also very fitting to the funerary nature of the location. According to Vincenti, these cypresses, along with the myrtles and shrubs, were the first to be planted in the garden. They were combined with herbaceous borders and deciduous trees, as can be appreciated in the drawing featured in his book (Fig. 09). As confirmed by Vincenti, by around 1857 the garden was circular in shape. The first mention about this circular layout can be found in Madoz, and is also reflected in town plans from the end of the 1840s onwards, with four curved parterres crossed by other radial paths leading to the central plaza (Fig. 10).³³ It was then decided that the format of the monument should be changed once more in order to avoid Moore's grave from being hidden by nearby bushes and trees, and retaining it as a central focus of veneration. The cenotaph built by the

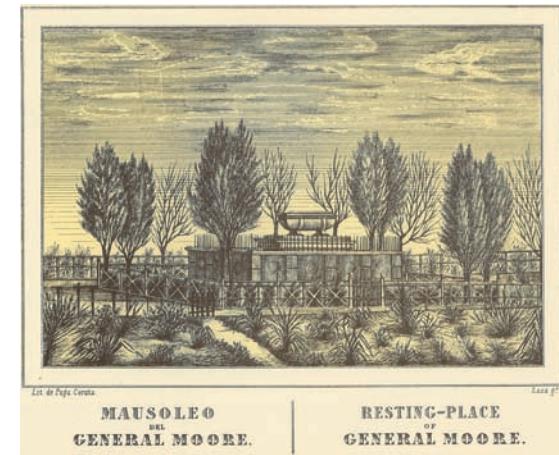


Fig. 8. a) Plan of Corunna by F. Perreau, 1824 [Service historique de la Défense, Château de Vincennes, Paris] b) Plan of Corunna by J.M. Ferrater, 1842 [Archivo del Centro Geográfico del Ejército, Madrid]
Fig. 9. John Moore's tomb with the stone sarcophagus added in 1839 (Vincenti, *El sepulcro de Moore...*)



English in 1811 was used as the basis for an elegant stone sarcophagus very similar in format to the monument to the heroes of *Dos de Mayo* in Madrid, with curved shorter sides and supported on two pairs of feet, extended on the longer sides, which the local architect José María Noya would have known about, given his training at the San Fernando Academy.³⁴ On the four corners of the inner steps, four mortars were buried face down which, along with the cannons set into the corners of the outer parapet, worked to reinforce the military symbolism befitting a funerary monument in remembrance of a soldier.³⁵

During the 1850s and 1860s, more exotic species were planted, including 120 camellias acquired in 1865. Ordered by the subscribers (who were also allowed to cut and take blooms home in exchange for their contribution), the flowering shrubs led to the garden's definitive reorientation as a botanic garden.³⁶ While José María Abella was mayor, and with the support of a councillor with a particular interest in gardening, the lawyer Fabián Vicente Vázquez, between 1861 and 1866 the layout was changed once more in order to allow for eight curved parterres (today there are just seven), as can be observed in the 1874 plans of engineers Barón and Yáñez (Fig. 11). As a new emotive attraction for visitors, opposite the window offering the best views of the bay on the

north-south axis of the site, a polygonal pavilion in the neo-Arabic style was erected in 1862. The structure provides shade and shelter for those enjoying the panoramic views, as well as serving to evoke Moore in the form of a bust placed in the entrance arch of the avenue in line with the tomb.³⁷ In relation to the mix of trees and ornamental plants, which was very in line with Romantic sensibilities, this blend was emphasized with the planting of two lines of robinias or black locust trees, one following the line of the perimeter wall and another in the central space with cenotaph. The concentric distribution of these rings of trees is echoed by the wrought iron fence erected around the cenotaph in 1864 to replace the previous wooden fence.

The garden's renewed image is depicted in a print from 1878 (Fig. 12) showing the cenotaph decorated with vases of flowers on the corners of the parapet, the various sections of the parterres enclosed with wooden fences interspersed with iron spikes, the two concentric rings of black locust trees and other complementary elements such as the pavilion or a fountain.³⁸ The robinias were substituted with elms in the early years of the 1900s. As the trees grew (in particular the elm trees, but also some exotic palms near the tomb) they contributed to creating the intense, Romantic atmosphere that still pervades this tranquil refuge at the heart



Fig. 10. Plan of Corunna by J.B. de Aguirre, 1847 [Archivo del Centro Geográfico del Ejército, Madrid]

Fig. 11. Plan of Corunna by Barón and Yáñez, 1874 [Archivo Histórico Municipal de A Coruña]



of the old town today. In contrast with the clear lines and sparseness evident in the 1878 illustration, over time the San Carlos Garden became a kind of shady, melancholy scene presided over by the powerful image of a tomb that emerges from among the foliage spilling out of the flowerbeds. In the presence of death and immersed in the natural world, the garden is a late but faithful approximation of the model of tombs in picturesque parks expounded by Alexandre Laborde in the châteaux of Morfontaine and Plessis-Chamant (Fig. 13).³⁹

With regard to the funerary symbols, the British Consul handed down an order in 1891 to erect a marble tablet dedicated to Moore on the front of the stone parapet, making the hero's name more visible following the installation of the fence, which kept visitors at a distance. Another marble tablet was placed in March 1891 on a wall near the entrance gate, in this case to remember the victims of the shipwreck of the English battleship *Serpent*, which sank in Camariñas in November 1890, adding further memorial significance to the fated British cemetery. Near the end of the nineteenth century, the San Carlos Garden still belonged to the military. The grounds were ceded to the City Council in 1907, although local authorities and the British Consuls were in charge of maintaining and improving the site. The oldest photographs



Fig. 12. San Carlos Garden in 1878 (*La Ilustración de Galicia y Asturias*, 15 September 1878, p. 67)

Fig. 13. Tomb at Morfontaine's Park (Laborde, *Description des nouveaux jardins...*, pl. XVI)



Fig. 14. San Carlos Garden in the final years of the nineteenth century (Graphic Archive J.A. Sánchez-García)

Fig. 15. San Carlos Garden in the early twentieth century (Graphic Archive J.A. Sánchez-García)



of the garden, from the end of the nineteenth century (Fig. 14) show the sharp contrast created when the cenotaph was painted white and the sarcophagus decorated to imitate marble. This technique, first used in 1865 and repeated in 1882 with the aim of highlighting the tomb against the sombre tones of an increasingly thick vegetation, was complemented with garlands of ivy hung between the trees flanking the tomb on the occasion of the centenary of the Battle of Elviña in 1909 (Fig. 15).

The last significant improvements were made in 1927 when a stone plaque inscribed with Wolfe's poem was placed on the wall opposite the garden entrance. Another Romantic poem – *Na tomba do xeneral Sir John Moore* – published in 1880 by the Galician poet Rosalía de Castro, accompanied the inscription, rounding off the set of literary references forming part of the memorial. While the painter Fernando Álvarez de Sotomayor served as Mayor of Corunna, the stretch of wall featuring the poems was remodelled in order to construct a viewpoint over a medieval stone balcony overlooking the bay. This reform work preceded the declaration of the San Carlos Garden as a Historical and Artistic Monument in 1944, along with the walls enclosing the old town, to make it one of the first public parks in Spain to be considered a heritage site.⁴⁰

The mortal remains of John Moore, initially abandoned in foreign lands, "alone with his glory", as the last lines of Wolfe's poem lament, were eventually sheltered and given a dignified place of rest as the centrepiece of a Romantic *lieu de mémoire* combining the successive tombs and gardens to become one of the most singular burial places in Europe.

4. The classicist tastes of the illustrious Marquis de Croix are evidenced by the public works he promoted in Galicia. He also expressed disapproval of the aesthetic weaknesses of the new palace façade, which he had the fortune to inaugurate in the year 1757. Alfredo Vigo Trasancos, "El siglo XVIII y la 'Ciudad Alta' coruñesa. Nueva imagen para un centro de poder", in *Memoria Artis*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003, pp. 559-574; and *A Coruña y el Siglo de las Luces. La construcción de una Ciudad de Comercio (1700-1808)*, Universidade de Santiago de Compostela/Universidade de A Coruña, Santiago de Compostela, 2007, pp. 114 and 238.

5. The Marquis de Croix's initiative was commemorated in a heraldic carving and inscription bearing his name and the date of dedication flanking the new entrance onto the road leading to the arsenal or *Maestranza de Artillería*. Plans of the city dating from 1769 produced by the master builder Pedro Fontenla show the wasteground designated "Plaza de San Carlos", which was perhaps used for walks by convalescents at the nearby hospitals of Rey and Buen Suceso.

6. Moore's desire to emulate Achilles and the Greek heroes of the Battle of the Marathon could only be fulfilled by choosing the place closest to the battlefield – which had already been taken by the French – yet within the double ring of city defences. These circumstances are reflected in the accounts of participants in the battle such as Captain Gordon, as well as witnesses to the death of Moore, including Reverend Henry John Symons, as collected by Mark Zbigniew Guscin, *Moore, 1761-1809. Biografía de Sir John Moore*, Librería Arenas, La Coruña, 2000, pp. 145-164.

7. Nevertheless, some eyewitness accounts and plans identify the "Citadel" as the *ciudad alta*, which doubtless contributed to subsequent confusion. Carola Oman makes this very mistake, although she is correct in situating the burial site in a bastion overlooking the battleground next to a grave that had been dug the day before for General Robert Anstruther, killed during the retreat. Carola Oman, *Sir John Moore*, Hodder and Stoughton, London, 1953, p. 601. Anstruther dying before Moore is another key to interpreting events, as recorded the inscription on the former's memorial tablet in Abercrombie Kirk: "HE WAS BURIED ON THE N.E. BASTION OF THE CITADEL OF CORUNNA, WHERE HIS FRIEND AND COMMANDER, SIR JOHN MOORE, IN COMPLIANCE WITH HIS WISH, LIES BY HIS SIDE". The text supports the idea that Moore, in his final hours, insisted on being buried in Corunna, not only to remain close to the battlefield but also by the side of an admired compatriot who gone before him on the path to a tragic fate

1. This study has been carried out as part of the research projects, "La visión del artista. Ciudad y arquitectura en Galicia desde la Edad Media hasta la irrupción de la fotografía" (HAR2011-24968) and "Memoria, textos e imágenes. La recuperación del patrimonio perdido para la sociedad de Galicia" (HAR2014-53893-R). Main researchers: Alfredo Vigo Trasancos and Jesús Ángel Sánchez-García.

2. The Roman city of *Brigantium* was reborn as *Crunia* following the concession of rights and the recognition of the city as property of the Crown by King Alfonso IX of León in 1208. The extramural location of the fortress proposed by Estrada Gallardo, had been revised by Soraluce Blond, who has argued convincingly that it would not have been built until the second half of the fourteenth century and would have been already integrated into the walled perimeter that extended along the coastline. Félix Estrada Gallardo, "Datos para la confección de un atlas histórico de La Coruña", in Revista del Instituto José Cornide, 1969-1970, 5-6, pp. 37-66; and José Ramón Soraluce Blond, "Las murallas de A Coruña: la historia como elemento de regeneración urbana" in Abrente, 2013, 45, pp. 183-215.

3. Featured as item number 7: "Almazén de artillería llamado La Torre" ("artillery warehouse called The Tower"). Alfredo Vigo Trasancos [Dir.], *Galicia y el siglo XVIII. Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*, Fundación Barrié, A Coruña, 2012, plan 6.



fulfilled with honour. Janet and David Bromley, *Wellington's Men Remembered*, Praetorian Press, Barnsley, 2012, Vol. 1, p. 16.

8. Vincenti and Tettamancy locate the first burial place of Moore in the bastion of the old town later known as the San Carlos Garden. Another local historian, Rey Escariz, even claims that Moore was buried in fort of San Antón, affirming that Moore's body remained on the islet at the bay's entrance for some time. He is, in all likelihood, misinterpreting Vincenti, who draws a distinction between a first burial opposite the Castle of San Antón, at the foot of the Don Carlos bastion, and the definitive resting place in the old fortress or "Fortaleza Vieja". Juan Pedro Vincenti, *El sepulcro de Moore*, Coruña, 1857, pp. 34-37; Antonio Rey Escariz, *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, Coruña, 1886 [Ed. Santiago Daviña Sáinz, Ayuntamiento de La Coruña, 1996, p. 205]; Francisco Tettamancy y Gastón, *Britanos y Galos (páginas de la Guerra de la Independencia). 1808-1809*, Imp. y Fot. de Ferrer, La Coruña, 1910, pp. 137-147.

9. Richard Ford refers to the existence of two different graves in his clarifying text: "Moore was interred by a party of the 9th on the ramparts, in his martial cloak; the body was afterwards removed by the Marquis Romana...". Richard Ford, *Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home*. Vol. II. John Murray, London, 1845, p. 596.

10. The inscription in Latin has been lost, but its text appears in Soult's memoirs: "HIC CECIDIT JOHANNES MOORE, DUX EXERCITUS IN PUGNA JANUARII XVI, 1809 CONTRA GALLOS A DUCE DALMATIAE DUCTOS". Jean de Dieu Soult, *Mémoires du Maréchal Soult: Espagne et Portugal*, Hachette, Paris, 1955, pp. 53-55.

11. Guscini, *Moore*..., pp. 169-170. It was by no means dignified for Moore to remain interred in the first line of fortifications, most likely adjacent to the only tree-lined avenue that ran along the interior wall of the *Frente de Tierra*.

12. In a letter dated 25 July 1809, Carroll described this first monument as "very elegant and appropriate to perpetuating the memory and heroic actions of General Sir John Moore". Guscini, *Moore*..., p. 169.

13. Another drawing of this first monument is found in the diaries of Sir Graham Moore (Cambridgeshire University Library), as well as the engravings by Thomas Overton included in William Bradford's book, *Sketches of the Country, Character, and Costume in Portugal and Spain...*, Printed for John Booth, London, 1809-1810; and *The Repository of Arts, Literature, Commerce...*, Vol. III, February 1810, plate 1.

14. A letter sent by General Walker from Corunna to Colonel

Bunbury dated 20 February 1811 provides a source of more precise information on the initial burial and monuments to Moore. Walker confirms that no sooner had the Marquis of La Romana entered the city, he ordered for Moore's body to be disinterred – which was seen to be dressed and wrapped as when buried – to place the body in a coffin and transported to its new resting place in the Don Carlos bastion, as documented by Guscini in *Moore*..., p. 173.

15. According to the report drafted by Lieutenant General John Hope, printed in the "*London Gazette Extraordinary*" in The Times, 23 January 1809, p. 3.

16. Some noteworthy obelisks are those dedicated to Captain Francis Ralph Thomas Holbourne (1814), over his tomb in the Third Guards Cemetery, Bayonne (France), or to Colonel John Cameron (1815), in Kilmallie Churchyard, Corpach (Scotland), both of which are mentioned in the exhaustive work of the Bromleys, *Wellington's Men*..., Vol. 1, pp. 458 and 136.

17. Bromley, *Wellington's Men*..., Vol. 1, pp. 156-157.

18. Another letter from General Walker dated 20 August provided this information, although unfortunately the accompanying drawing of the monument has been lost. Guscini, *Moore*..., pp. 174 and 185. Willermin travelled to Corunna from February to March 1811 in order to work on a plan of the Battle of Elviña, which was eventually published in James Wyld's atlas entitled *Maps and Plans showing the Principal Movements, Battles and Sieges in which the British Army was engaged during the War from 1808 to 1814 in the Spanish Peninsula and the South of France*, London, 1840.

19. According to a letter written by James and reprinted by Guscini, the text was commissioned to Parr, a close family friend, in May 1813. Guscini, *Moore*..., pp. 181-186. James also represented the family when confirming that his brother's remains would be interred in A Coruña instead of being repatriated.

20. As Irwin states, Bacon must have known the account of Moore's burial written by the poet and historian Robert Southey for the *Edinburgh Annual Register*, as reflected by the fact that he described Moore's body being lowered "dressed as it was", just as John Bacon depicted it in the central section of his memorial. Robert Southey, *History of Europe* in *Edinburgh Annual Register, for 1808*, Ballantyne, Edinburgh, 1810, Vol. 1, First Part, pp. 442-459; David Irwin, *Sentiment and Antiquity: European Tombs, 1750-1830* in Joachim Whaley [Ed.], *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*, Routledge, Abingdon, 2011, pp. 131-153.

21. The monument, situated in the south transept of St Paul's, elicited the praise of Antonio Canova when he visited London in November 1816. Irwin, "Sentiment and Antiquity..." ; Ingrid Roscoe,

Emma Hardy and M.G. Sullivan, "John Bacon II" in *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851*, 2010. Available online at: http://217.204.55.158/HENRYMOORE/SCULPTOR/browserecord.php?action=browse&-recid=94&from_list=true&x=2 [Accessed on: 08/09/2015].

22. Catherine Robson, "Memorization and Memorialization: 'The Burial of Sir John Moore after Corunna'", in *Romanticism and Victorianism on the Net*, February 2009, 53. doi: 10.7202/029901ar; and Jesús Ángel Sánchez-García, "The Cult of the Romantic Hero: Literature and Memorials", in *Culture*, 2015, 10, pp. 21-34.

23. The military engineer José María Segovia, who lived in A Coruña between 1822 and 1823, described the square still named "Plaza de San Carlos" as follows: "It is not a diminutive square surrounded by buildings but a spacious esplanade enclosed by the parapet over the bay and ogee coping, while the embankment is shored up by thick stone wall to avoid unevenness". Javier López Vallo, "El diario nº 2 de José María Segovia: La Coruña vista por un ilustrado tardío durante el Trienio Liberal", in *Nalgenes*, 2004, 1, p. 227.

24. This was also mentioned by Alfredo Vigo Trasancos, *La arquitectura de la Ilustración. Clasicismo y neoclasicismo (1700-1834)*, Vía Láctea, La Coruña, 1995, pp. 82-84. It stands as evidence of the concern with preserving the tomb that the Mayor of A Coruña issued an edict on 24 August 1824 establishing a fine of 20 ducats for any person who desecrated or defiled the monument. This was inscribed on another stone tablet situated on the eastern side of the interior of the parapet.

25. It would be most interesting to find out whether the remains of Brigadier General Robert Anstruther who, according to Carola Oman, was buried the day before the battle in a grave alongside the space dug for Moore's first grave (see Note 7), were also taken to the Don Carlos bastion as per La Romana's orders. Documental evidence seems to confirm that the first monument was placed not only over Moore's remains but also those of his comrades, Anstruther and Lieutenant Colonel John McKenzie (the latter killed in a skirmish before the battle on 15 January), meaning that a small cemetery of British officers had already been established in 1809. The exhaustive compilation of Peninsular War memorabilia put together by the Bromleys transcribes the inscriptions that could prove that Anstruther and McKenzie were buried alongside Moore: Bromley, *Wellington's Men*..., Vol. 1, pp. 15-16; and Vol. 2, p. 23.

26. It was not until 1830 when the British Consul in A Coruña, following the example set by the Consul of Málaga, petitioned King Ferdinand VII for a designated piece of land where British natives might be buried. This was authorized by a Royal Decree of 13



November 1831, which also granted the same right to all places with British consuls and residents. Situated to one side of the general cemetery, the precinct was first used in this way for the burial on 31 July 1836 of an officer on the frigate *Endymion*. A.H.M.C. Obras municipales. "Exp. Sobre señalamiento de terreno para cementerio de súbditos ingleses. Año 1836".

27. It is clear that in order to fit the gravestone of Anne Bartlett into the limited space it was necessary to cut away a small section of the second stone step at the foot of Moore's cenotaph. As in the case of the aforementioned inscriptions, this text was cited by Antonio de la Iglesia González, "*Inscripciones del Jardín de San Carlos*" in Estudios arqueológicos (Ed. María Rosa Saurín de la Iglesia, CSIC, Madrid, 2008, pp. 725-727).

28. The dilapidated aspect noted by Vincenti was confirmed in Richard Ford's criticisms: "the granite monument raised by the British was soon neglected by the Corunnes, and long remained a temple dedicated to Cloacina Gallega". Ford, *A Handbook...*, p. 597. Meanwhile, George Borrow, passing through the city in 1837, highlighted the views offered by the site, along with the use of this "small battery" and its sparse trees as a recreational area. Borrow describes Moore's tomb as being made of "marble" – perhaps due to its painted surfaces – while praising its sublime epitaphs, erroneously attributed to the "chivalrous French", as well as the four cannons on the corners of the parapet. George Borrow, *The Bible in Spain*, John Murray, London, 1843, Vol. II, Chapter XXVI, p. 170.

29. The importance of A Coruña as a political haven for liberals in Spain in the nineteenth century is also evident in that it provided a resting place for the remains of General Juan Díaz Porlier, a liberal who claimed to be La Romana's nephew executed in 1815 for proclaiming the Cádiz Constitution. A funeral urn was installed in his place of burial, the small Chapel of San Roque, on the occasion of the triumph of the liberal uprising in 1820. The urn rests on four spheres and is topped with a pyramid, all in white painted wood and with a layout very similar to the first cenotaph in Moore's memory. Manuel Murguía, Galicia, Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y Cía, Barcelona, 1888, Chapter III (Reed. Xerais, Vigo, 1982, p. 279, n. 2).

30. Jorge García Barros, *Media siglo de vida coruñesa, 1834-1886 (del Miriñaque al Tren Veloz)*, La Coruña, 1970, p. 149. Just like his predecessor, the Marquis de Croix, Mazarredo ordered a tablet to be installed recording his initiative, dated 1839. It was set into a side wall to the left of the main entrance where the gardener's shelter was erected.

31. Ford said that an avenue of trees was planted in the "Campo de San Carlos", alluding to the space as one for strolling and leisure: "Gen. Mazaredo, who had lived much in England, raised a subscription among the English, cleansed the tomb, and planted some two acres for a public Alameda, having had the greatest difficulty to induce the *jefe-político* to give his consent; the walk is a fashionable lounge". Ford, *A Handbook...*, p. 597.

32. Under the direction of local architect José María Noya, these works were documented by Santiago de la Puente Vaquero in the degree thesis *Historia de los jardines públicos de A Coruña*, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 91-93. The first director of the new garden was the Englishman Joseph Elstner, followed by José Kulman in 1849. Local historian Enrique de Vedía confirmed the success of the small garden and its maintenance by means of private subscription and the funds contributed by the governors of the plaza, who continued with Mazarredo's project following his departure in 1844. Enrique de Vedía y Goossens, *Historia y descripción de la ciudad de la Coruña*, Coruña, 1845, pp. 293-295.

33. Vincenti, *El sepulcro de Moore...*, pp. 40-41; Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1847, t. VII, p. 105.

34. The format of a sarcophagus standing on a rectangular base, which was in fashion in the 1830s and 1840s, is repeated in the austere chest tombs erected in honour of British military figures such as Lieutenant General Sir John Keane (1844) at St Michael's Churchyard in Sopley, Hampshire, or Colonel James Hughes (1845), present at the Battle of Corunna, in the English Cemetery of Florence. Both of these examples appear in Bromley, *Wellington's Men...*, Vol. 1, pp. 507 and 472.

35. A contemporary comment published in *The Times* says a great deal about feelings on the death of Moore at the time, cited as an event well known by all readers and even over-mythified: "His glorious death and picturesque burial have shed such a halo round Sir John Moore's memory, that it may startle and almost displease our readers to hear him spoken of in other terms than those of excessive eulogy". *"The Nelson Despatches and Letters"*, in *The Times*, 22 January 1845, p. 7.

36. Puente Vaquero, *Historia de los jardines...*, p. 103. For an account of the floral varieties grown in the garden – which include spindle, cheesewood, saxifrage, fuchsia, lantana, spirea, oleander, aucuba, azalea, calla lily, acanthus, September bush, and more – see Carlos Rodríguez Dacal, *Alamedas, jardines y parques de Galicia*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2001, pp. 69-77.

37. The work, designed by José María Noya and completed in October 1862, was one of the first examples of nineteenth-century revivals in Galicia. Xosé Fernández Fernández, "Una arquitectura desaparecida: kioscos de refrescos y tinglados de feria de los jardines de Méndez Núñez de La Coruña", in Boletín Académico ETSA de La Coruña, 1989, 10, pp. 40-57.

38. The engraving did not show the greenhouse attached to the gardener's building or the bower and wooden benches situated near the garden entrances leading to the old quarter, a shady spot that was doubtless very popular before the trees became as large as they are today.

39. Alexandre de Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux...*, Imp. de Delance, Paris, 1808, pp. 74-75, pl. XVI, and pp. 133-134, pl. LXVIII. See also James Stevens Curl, *A Celebration of Death*, Constable, London, 1980, pp. 180-181; and Luigi Latini, *Cimiteri e Giardini. Città e paesaggi funerari d'occidente*, Alinea, Firenze, 1994, pp. 37-58 for a discussion of the introduction of references to death in the form of sarcophagi or memorials within landscapes and gardens during the eighteenth century and their spread into public cemeteries.

40. The declaration, which referred to the walls surrounding the Parrote area with its gates and old ramparts converted into garden, was promoted by the Provincial Monuments Committee and was approved on November 1944. Francisco Álvarez Ossorio, "Murallas y jardín de San Carlos de la ciudad de La Coruña", in Boletín de la Real Academia de la Historia, 1944, 115, pp. 15-20.

SESSIONE III: CIMITERO COME DEPOSITO CULTURALE **SESSION III:** CEMETERIES AS CULTURAL PERMANENCE



Il tempio crematorio nel Cimitero Monumentale di Milano

The Crematorium Temple in the Monumental Cemetery in Milan

Il Tempio Crematorio di Milano, primo in Italia e tra i primi in Europa, ha svolto un ruolo fondamentale nella ripresa della cremazione, già usata dalle antiche civiltà classiche, divenendo un modello presto imitato da altre città.

La costruzione è dovuta alla munificenza dell'industriale Alberto Keller che si adoperò affinché a Milano fosse introdotta la pratica della cremazione come alternativa alla sepoltura e come soluzione all'inarrestabile espandersi dei cimiteri, troppo vicini agli abitati.

Nel 1876 il Crematorio venne inaugurato con una prima realizzazione su progetto di Carlo Maciachini, autore del Cimitero Monumentale in cui il Crematorio è inserito, presentato in stile greco dorico a memoria dei rituali purificatori della classicità.

The Crematorium Temple of Milan, first in Italy and among the first in Europe, has played a key role in the revival of cremation, already used by the ancient classical civilizations, becoming a model soon imitated by other cities.

Its construction is due to the generosity of the industrialist Albert Keller who worked to introduce the practice of cremation in Milan as an alternative to burial and as solution to the unrelenting settlement expansion of cemeteries, too close to the cities.

In 1876 the crematorium was inaugurated with the first implementation of a design by Carlo Maciachini, author of the Monumental Cemetery where the crematorium is located, presented in grecian Doric style in memory of the purifying rituals of classical ideas.

Annalisa Boi

Laureata in Archeologia con una tesi sui monumenti funerari di bambini della Cisalpina romana, svolge dal 2011 attività di ricerca storico-artistica sul Cimitero Monumentale di Milano. Come guida turistica, si occupa della divulgazione del patrimonio storico-artistico nei territori di Milano, Monza e Brianza.



Valeria Celsi

Studi in Scienze dei Beni Culturali, con una tesi sullo sviluppo storico e artistico del Cimitero di Vigevano, svolge dal 2011 attività di ricerca e visite guidate nel Cimitero Monumentale di Milano e collabora con Enti ed Associazioni per la promozione del patrimonio storico e artistico in esso contenuto.

Parole chiave: **Tempio; Innovazione; Ampliamento; Analisi progettuale; Contestualizzazione**

Keywords: **Temple; Innovation; Expansion; Design Analysis; Contextualization**



Il dibattito cremazionista in Italia si sviluppò a partire dalla nascita dello Stato Unitario nel 1861.

La questione della cremazione fu molto significativa nel panorama socio-culturale dell'Italia post unitaria, perché, per una serie di motivi, andò ben oltre alla sua funzione istituzionale di conservare i resti mortali con un rito diverso da quello tradizionale.

Si sviluppò all'interno di un profondo cambiamento politico, sociale e istituzionale che ebbe luogo nella seconda metà del XIX secolo, ruotando intorno a tre tematiche parallele: l'*igiene*, gli aspetti *medico legali* e quelli *moralì e religiosi*.¹

Ci fu chi ne fece una questione politica, "chi è per la cremazione è uomo avanzato e liberale, chi la contrasta è clericale, retrogrado o peggio",² chi una questione igienica, contrapponendo le ceneri "igienicamente pulite" ai corpi in decomposizione "pericolosamente nocivi", e chi ne fece solamente un principio di libertà. L'emergenza sanitaria che stava colpendo le società europee mutate dalla Rivoluzione Industriale e dal progressivo spostamento di grandi masse contadine in agglomerati urbani inadeguati da un punto di vista delle infrastrutture fu il principale spunto per nuove riflessioni sull'utilizzo di tecniche di inumazione alternative.

Inoltre la costruzione di cimiteri troppo vicini alle città, con conseguente possibilità

d'inquinamento delle falde acquifere o la sottrazione di spazio da parte dei cimiteri cittadini in continua espansione indicava inoltre un problema generale di rapporto società-ambiente. Basti pensare che solo pochi anni dopo la realizzazione del Cimitero Monumentale di Milano si andò incontro ad una saturazione dello spazio destinato alle sepolture che non sarebbe stato sufficiente ad accogliere il fortissimo aumento demografico della città, tanto che nel 1895 si pose rimedio con la costruzione di un altro cimitero cittadino di grandissime dimensioni, il Cimitero Maggiore.

I fautori della cremazione sostenevano che i cimiteri fossero focolai di infezioni e tali affermazioni erano avvalorate dai progressi delle conoscenze nella batteriologia e nella microbiotica.

In una tale situazione di emergenza sanitaria e igienica si mossero le nuove teorie legate alla cremazione, che nacquero dunque come rivolta contro la condizione delle sepolture urbane e come soluzione all'emergenza igienica causata dalle carenti e vetuste legislazioni o in alcuni casi dallo scarso controllo sulla pratica dell'imumazione.

La pratica della cremazione non costituiva una novità: i fautori di tale tecnica richiamavano gli antichi usi greci e romani, espressione di una cultura laica che erano stati totalmente abbandonati in Occidente con l'avvento del Cristianesimo. I *philosophes*

francesi sull'onda del Positivismo fecero tornare all'attenzione pubblica la cremazione in numerosi dibattiti all'interno dei congressi internazionali di medicina, dove la cremazione assunse dignità di pratica scientifica utile per lo smaltimento in breve tempo di un grosso numero di cadaveri.

La trattazione di questi argomenti fece sì che le Società cremazioniste diventassero delle vere e proprie "scuole popolari" in materia igienica, luoghi in cui si dibattevano principi filosofici ed etico morali, in cui si combattevano pregiudizi in nome del progresso e della modernità".³

La difesa della cremazione era inoltre espressione della cultura laica e anticlericale, in contrasto non solo a qualsiasi valenza religiosa relativa alle inumazioni, ma anche al monopolio della gestione delle sepolture cittadine. La più dura opposizione alla cremazione venne infatti dalla Chiesa Cattolica, secondo la quale era un'azione aberrante contro il corpo umano, dono di Dio all'uomo, che una volta morto sarebbe risorto dopo il Giudizio Universale. La cremazione era stata il rito dei popoli barbari: il Cristianesimo aveva insegnato invece il culto dei cadaveri e fatto dell'imumazione la forma di sepoltura più adeguata al concetto religioso della morte e del rispetto del corpo umano. La cremazione veniva dunque ad intaccare una "costumanza" ormai attiva da secoli.



La difesa dell'inumazione come simbolo della futura resurrezione era nondimeno il solo paravento per giustificare la dura opposizione della Chiesa nei confronti delle espressioni della cultura laica, in generale, e della massoneria in particolar modo. Non vi erano nei testi sacri esplicite condanne alla cremazione e per questo motivo nei principali periodici cattolici vennero dedicati molti interventi alla sua condanna.

Nel dibattito cremazionista l'igiene si prefigurava come il percorso pratico e l'anticlericalismo come quello teorico su cui compiere una faticosa marcia verso la laicizzazione della morte. Col decreto della Congregazione del Santo Ufficio del 12 maggio 1886 venne posto il divieto canonico alla cremazione, successivamente confermato dal Papa Leone XIII. Solamente nel 1963 la Chiesa ha modificato in parte la sua posizione, vietando la cremazione solo come atto di offesa alla Chiesa e di negazione dei Dogmi.⁴

Le questioni igienico-sanitarie cominciarono ad essere trattate scientificamente e istituzionalmente attraverso la creazione di cattedre d'igiene e istituti di ricerca specializzati, principalmente a Milano, Padova, Bologna e Torino, sedi di prestigiose Facoltà di Medicina e Chirurgia impegnate nella riforma positivista. L'inizio reale del dibattito si data alla fine degli anni Settanta, quando il problema superò le dissertazioni

filosofiche-morali e approdò in convegni medici internazionali e in Parlamento.

Se gli aspetti medico-igienici furono divulgati e dibattuti attraverso la stampa specializzata, i portavoce cremazionisti nel mondo laico e democratico divennero invece, nel periodo precedente la creazione delle Società cremazioniste, le riviste libero-pensatrici, a dimostrazione del fatto che il dibattito era divenuto ormai di dominio pubblico. Ad esso presero parte personalità centrali del mondo scientifico, religioso e politico, ma ben presto vi confluirono anche professionisti, artigiani e operai. L'obiettivo era un riconoscimento formale e giuridico per la cremazione, ma anche culturale ed educativo.⁵

In Italia la battaglia per il riconoscimento della cremazione andò parallelamente alla promulgazione del nuovo codice sanitario. Grazie a Carlo Maggiorani, Luigi Pagliani e Agostino Bertani un articolo sulla cremazione venne introdotto nel 1873.

Il 6 febbraio 1874 venne convocata la prima conferenza scientifica sulla cremazione dei cadaveri che pose le basi per la creazione di un gruppo organizzato di sostenitori che si muovessero verso l'approvazione legislativa della cremazione, con la discussione delle questioni relative alla cremazione nei suoi aspetti morali, igienico-sanitari, medico-legali e pratici. Dunque la definitiva approvazione si ebbe il 22 dicembre 1888 con

la Legge Crispina.⁶ Tale legge stabiliva inoltre che i comuni italiani erano obbligati a cedere a titolo gratuito uno spazio da utilizzare per l'edificazione di strutture per la cremazione.

Non solo medici, ma anche liberi pensatori di tendenza repubblicana, democratica e socialista e massoni costituirono i pilastri portanti del progetto cremazionista italiano.⁷ A partire dal 1874 fu proprio la massoneria a promuovere le nuove pratiche crematorie presso i municipi, forti del fatto che nelle logge massoniche erano presenti molti medici.

Proprio l'atteggiamento anticlericale professato dai promotori massonici della cremazione fu uno dei fattori dell'ostacolo della Chiesa Cattolica.⁸

Molti dei sostenitori della cremazione furono infatti legati al mondo della Massoneria. Il Grande Oriente d'Italia, una delle principali logge massoniche italiane promulgò, nel 1874, il seguente atto:

"La Massoneria Italiana, augurando che i cimiteri divengano esclusivamente civili senza distinzione di credenze e di riti, mentre lascia ai singoli Fratelli ed alle loro famiglie piena libertà di determinare il luogo ed il modo di deposito delle salme dei loro defunti, si propone di promuovere presso i Municipi l'uso della cremazione, da sostituirsi all'interramento. Raccomanda perciò tale concetto a tutte le Officine e ai



singoli Fratelli, lo studio di sistemi atti a raggiungere l'intento in modo cauto, igienico e poco dispendioso.

Le urne contenenti le ceneri dei Massoni e delle loro famiglie potrebbero così essere raccolte nei Templi o nelle loro adiacenze come in un sepolcro di famiglia".⁹

La massoneria sosteneva la cremazione non solo per gli aspetti medico-igienici, ma anche perché perfettamente in linea con la concezione della morte massonica. Essa infatti era intesa non come fase ultima dell'esistenza, ma come passaggio evolutivo verso un'altra dimensione, secondo una legge di mutazione: si muore nella vita terrena per rinascere nella dimensione iniziatrica il cui culmine è il raggiungimento della Pura Energia. Una prolungata fase di decomposizione, quale è l'inumazione, rallenterebbe o arresterebbe questa metamorfosi, che non può che essere realizzata per mezzo del fuoco, elemento purificatore: le salme vengono rimodellate dal fuoco, private della materia, cioè del corpo, e purificate per la nuova dimensione.

La prima cremazione

Il 24 gennaio 1874 moriva a Milano il Cav. Alberto Keller, esponente dell'industria serica e filantropo di origine tedesca e di religione protestante. Negli ultimi anni della sua vita aveva sostenuto con fervente attività e interesse le numerose discussioni sulla

cremazione.

In contatto con Paolo Gorini e Giovanni Polli, nel 1872 dispose nel suo testamento che il suo corpo venisse cremato, oltre a donare una somma per la creazione di un tempio crematorio nel Cimitero Monumentale di Milano.¹⁰

La famiglia, per rispettare il volere del defunto, decise di procedere ad una momentanea imbalsamazione del corpo in attesa della cremazione ufficiale.

La liberalità di Keller fu da stimolo nell'ambiente cremazionista per intensificare la pressione sugli organi competenti affinché fosse regolamentata tale pratica. L'ing. Polli intensificò gli esperimenti al fine di migliorare il suo forno crematorio, costruito in collaborazione con l'ing. Celeste Clericetti.¹¹

Il 22 gennaio 1876 ebbe luogo la cerimonia della cremazione della salma di Keller a cui parteciparono numerose persone munite di permesso di entrata rilasciato dal Comune, tra cui senatori, giornalisti, deputati. L'evento ebbe grande risonanza anche sulla stampa dell'epoca, dimostrando che ormai la via era aperta. Tale operazione avvenne grazie a un permesso speciale del ministro degli Interni Giovanni Nicotera.

La cremazione avvenne per mezzo di un apparecchio funzionante a gas progettato da Giovanni Polli e Clemente Clericetti, riportato in numerose illustrazioni d'epoca (Fig. 1).

Contemporaneamente veniva firmato da oltre duecento cittadini milanesi un manifesto che, oltre a illustrare le motivazioni della cremazione di Alberto Keller e le ragioni ideali e pratiche per cui si preferivano le "trasformazioni ignee" alla "lenta e putrida decomposizione del corpo",¹² rendeva pubblici i punti del programma della nuova Associazione Cremazione Milanese (Socrem) che si andava ad istituire l'8 Febbraio di quello stesso anno con più di 150 aderenti e il dott. Malachia De Cristoforis in qualità di Presidente. Essa di fatto fu la prima struttura organizzata a controllo della gestione pratica delle future cremazioni per l'area milanese.

La struttura del Tempio Crematorio del Monumentale di Milano

I templi crematori nascono per rivestire una funzione pratica fino ad allora sconosciuta in Europa nell'era moderna. Ci fu un'accelerazione nella ricerca tecnica per il perfezionamento degli apparecchi crematori affinché fossero efficienti. Tale ricerca si affiancò per molti anni alla battaglia ideale per ottenerne la legalità della cremazione.

I pionieri di tale ricerca furono: Giovanni Polli e Celeste Clericetti, che riuscirono nell'arco di due ore a incenerire il corpo di un cane tramite il "gas illuminante"; Ludovico Brunetti che presentò i residui corporei ottenuti da forni a riverbero all'Esposizione



internazionale di Vienna; e Paolo Gorini, definito "l'apostolo della cremazione".¹³

Il Tempio Crematorio del Cimitero Monumentale di Milano si inserisce nel filone delle *architetture storiche* che caratterizzarono gli edifici per la cremazione realizzate in Italia, ma anche in Francia e Inghilterra e assente nelle architetture coeve del centro e nord Europa, in date antecedenti alla Prima Guerra Mondiale.¹⁴

Per la costruzione del Tempio l'arch. Carlo Maciachini, direttore dei lavori, rimase coerente allo stile eclettico che caratterizza le strutture architettoniche del Cimitero Monumentale, ma mentre quest'ultime si rifanno per lo più al romanico pisano e al gotico, il Tempio Crematorio ripropone stilemi più propriamente classici, con il preciso intento di ricollegarsi alla tradizione del mondo classico e riportare in auge la dignità degli antichi rituali di purificazione, caricando così l'edificio di un significato simbolico oltre che funzionale.

Il Tempio si colloca in posizione sopraelevata rispetto al piano di calpestio del cimitero, per cui vi si accede attraverso un crepidoma di cinque gradini, che porta al livello dei cosiddetti Giardini Cinerari, ovvero il reparto che ospita i monumenti destinati ad accogliere le urne cinerarie. La posizione risulta di assoluta rilevanza, in quanto costituisce il culmine del viale centrale



Fig. 1 La prima cremazione nel Cimitero di Milano avvenuta il 22 gennaio 1876. Da "L'Illustrazione Italiana", n. 14, 30 gennaio, 1876 (Milano, RSB)



che mette in collegamento le principali strutture architettoniche del cimitero: Famedio, Ossario centrale e appunto Tempio Crematorio, il quale non è visibile dall'ingresso nonostante la linearità della sequenza (Fig. 2).

Il progetto originario prevedeva una struttura ben diversa da quella attuale, che tuttavia al momento della prima cremazione (1876), non era ultimato.

Nella sua prima fase costruttiva l'edificio, realizzato in pietra veronese (detta gallina),¹⁵ era costituito solamente da un vestibolo a doppio emiciclo delimitato da sei colonne doriche per parte e da un locale posteriore in cui erano alloggiati gli impianti di funzionamento per l'ara crematoria collocata al centro del vestibolo (Fig. 3 e 4).¹⁶

Nel 1881 l'ara originariamente collocata nel vestibolo, poiché quest'ultimo risultò in breve tempo troppo angusto, venne ricollocata in una stanza posteriore, lasciando il vestibolo stesso ad uso del pubblico. Nel 1882 l'ara di Polli e Clericetti venne sostituita da due nuovi apparecchi progettati secondo il sistema Gorini, inoltre vennero costruiti nuovi cinerari e ultimati due porticati laterali all'aperto già presenti nel progetto originario, ma non ancora realizzati.¹⁷ Nel 1896 la struttura venne ampliata su progetto dell'arch. Augusto Guidini, per ovviare alla necessità di seguire dei vincoli costruttivi dettati dalle modalità di fruizione del

Tempio: si imposero così delle modifiche che permisero di avere una divisione netta in due parti, la prima destinata al pubblico e alle ceremonie funebri e l'altra destinata ai forni crematori e ai locali di servizio.¹⁷ Infine in epoca successiva l'intero edificio venne corredata da un ulteriore spazio destinato a cellette cinerarie di forma absidata con un'appendice quadrangolare (Fig. 5).

L'edificio attuale

L'ingresso è inquadrato da due colonne. La facciata dell'edificio è sormontata da un frontone coronato a sua volta da un acroterio centrale e due laterali lisci, mentre altri coronano gli emicicli (Fig. 6). L'architrave contiene l'iscrizione dedicatoria del tempio:

Tempio crematorio per volontà del Nobile Alberto Keller eretto e donato alla città di Milano.

Il fregio è ornato da otto triglifi e sette metope recanti ognuna una ghirlanda circolare chiusa da nastro, iconografia funeraria diffusa nel mondo classico.

Gli intercolumni del lato esterno ospitano, su un basamento continuo che rappresenta anche la base delle colonne, delle urne cinerarie di varia foggia. La chiusura degli intercolumni deve essere stata completata in un momento successivo alla realizzazione del primo tempio, dal momento che le immagini relative alla prima cremazione mostrano



Fig. 2 Pianta del Cimitero Monumentale di Milano

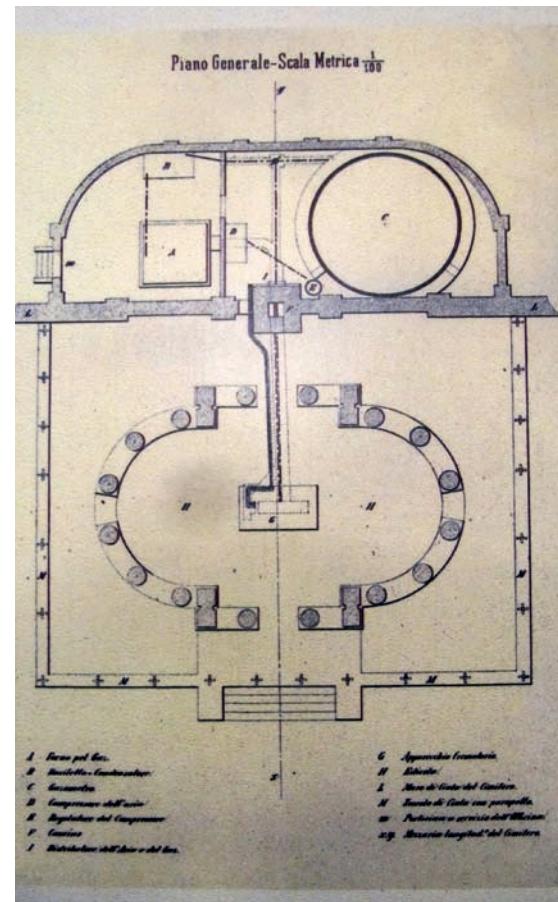


Fig. 3 Foto d'epoca del Crematorio nel periodo dell'inaugurazione.
Da documenti online Museo Gorini, Approfondimenti/ Studi e Disegni. P. 11 www.museogorini.com
Fig. 4 Piano generale del Crematorio nella prima fase di costruzione



chiaramente un ambiente aperto.¹⁹ Il soffitto, per un'altezza di 9,60 m, è coronato da una cupola centrale a quattro vele ribassate, decorate con motivi geometrici e floreali con i toni dell'ocra e del nero. Quattro palmette campiscono lo spazio centrale delle quattro vele. Alla base della vela frontale (per chi entra) si colloca una tabula ansata con un'iscrizione dedicatoria ad Alberto Keller.²⁰ All'esterno lateralmente al vestibolo si aprono due vani quadrati aperti e introdotti da due colonne sulle quali corre una trabeazione decorata con triglifi intervallati da cellette cinerarie, con pareti a cellette. Sul retro del vestibolo ad emiciclo un passaggio con quattro colonne (Fig. 7) rappresenta l'accesso ad un ambulatorio della medesima larghezza dell'intero edificio, le cui pareti verso la sala centrale sono destinate ad accogliere le cellette cinerarie, mentre quelle verso l'esterno sono scandite da lesene del tutte identiche a quelle del vestibolo, ospitanti negli intercolumni urne cinerarie. Quattro gradini permettono l'accesso alla sala centrale quadrangolare, di altezza maggiore rispetto al vestibolo, parte del nuovo ampliamento. Il soffitto, liscio, è inquadrato da una cornice a dadi distanziati sopra ad un'altra a ovuli, continua. Le pareti sono divise in tre fasce, di cui quella inferiore ospitante 10 file di cellette di 24 cm di lato per un'altezza superiore ai 3 m, al di sopra di una fascia basale realizzata a nicchie di 94

cm di altezza ospitanti urne cinerarie di varia foggia. Una fascia intermedia retrocessa alla profondità del retro delle cellette è lasciata libera tranne che per un busto raffigurante il dott. Malachia De Cristoforis, eseguito dallo scultore Orazio Grossoni, posizionato in aggetto. La fascia superiore, collocata alla stessa profondità della precedente, è scandita da lesene corinzie con la metà inferiore scanalata. In corrispondenza del busto sopra citato, tre nicchie ospitano altrettante urne cinerarie della famiglia Nobili Paravicini. Altrettante nicchie speculari ma attualmente vuote occupano la parete di fronte.

Delle aperture al centro dei quattro lati rappresentano il passaggio agli ambienti circostanti la sala, ovvero l'ingresso, due corridoi della stessa lunghezza della sala con le pareti interamente adibite ad accogliere le cellette, riportanti lo stesso motivo delle nicchiette alla base. Al centro della parete del corridoio di destra si apre un grande nicchione inquadrato da due colonne sorreggenti una trabeazione con timpano. La decorazione con occhio stellato inscritto in una piramide nel frontone, il compasso e la squadra sulla chiave di volta della nicchia, le decorazioni floreali con caduceo e ruota alata, l'ancora ai piedi della statua commemorativa, fanno da ornamento al monumento di Fedele Sala, sostenitore della Società Milanese della Cremazione e ascrivibile agli ambienti

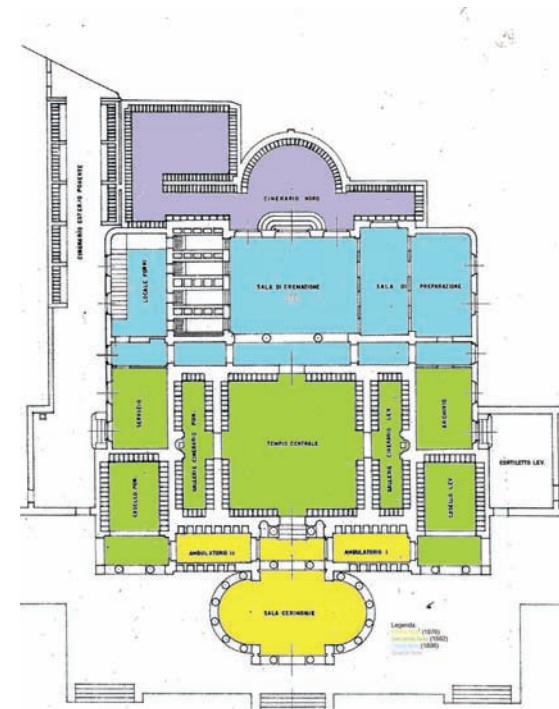


Fig. 5 Fasi costruttive del Tempio Crematorio.



massonici.²¹ Interessante, perché indicativo della posizione cremazionista del defunto, è il dettaglio del foglietto che il defunto regge nella sua mano sinistra, con l'iscrizione

... la cremazione
La civile riforma...

Nel corridoio di sinistra in posizione speculare un altro nicchione decorato a mosaico ospita un'urna posta su piedistallo. L'apertura posta al centro del lato di fondo conduce alla grande sala adibita alla cremazione, aggiunta alla struttura con l'ampliamento Guidini. Essa ospita sul lato sinistro quattro forni costruiti secondo il metodo Gorini²² e sul lato destro quattro porte di accesso al locale di servizio per la preparazione delle salme. Forni e sale preparatorie sono in collegamento tramite dei binari, che permettevano di introdurre le salme nei forni, spingendo semplicemente i carrelli su cui erano adagiate.

Una porta non più esistente, di cui rimane tuttora lo stipite superiore in un raffinato ferro battuto, separava questo ambiente da quelli precedenti. La sala per la cremazione è divisa in due parti da due colonne che delineano un grande spazio quadrangolare ospitante i forni, preceduto da una sorta di corridoio chiuso in prossimità delle pareti laterali del tempio, il quale conduce a due stanze presumibilmente destinate a locali di servizio. Una finestra aperta nel corridoio di destra era destinata ai

dolenti che volessero seguire le operazioni di preparazione delle salme.

Sul lato sinistro, inoltre, il corridoio dà accesso al locale retrostante i forni nonché alle scale per accedere al piano inferiore dove un ampio ambiente con pilastri portanti era utilizzato come deposito per i materiali combustibili e per alloggiare i contrappesi delle saracinesche di apertura dei forni. Il locale serviva anche per la raccolta delle ceneri derivanti dal legno combustibile. L'ambiente in cui sono collocati i forni ha un soffitto ribassato rispetto alla grande sala precedente, poggiato su una trabeazione continua con metope inadorne e triglifi. La decorazione dipinta a motivo geometrico classico visibile in fotografie d'epoca non è più esistente così come il colore scuro della metà superiore delle colonne.

Una grande iscrizione sormonta le porte dei forni: *Pulvis es et in pulverem reverteris*.²³ Le porte di 2 m. di altezza sono realizzate in materiale ignifugo e refrattario rivestito di terracotta, decorata con quadranti con cornici in forte rilievo (Fig. 8).

Sulle pareti della stanza sono collocate lapidi commemorative dedicate ai padri fondatori del Tempio Crematorio di Milano: Ferdinando Coletti,²⁴ Giovanni Polli,²⁵ Alberto Keller,²⁶ Giovanni Cantoni,²⁷ Gaetano Pini,²⁸ Paolo Gorini.²⁹ Le lapidi Coletti e Keller, nella forma di una stele frontonata, riportano nel timpano un'ara sormontata da fiamme. Lo



Fig. 6 Facciata del Tempio Crematorio.
Fig. 7 Interno del Crematorio



stesso motivo appare con maggiore evidenza nella stele di Polli, dove un'ara della stessa foggia di quelle raffigurate nelle illustrazioni d'epoca riguardo alla prima cremazione, è circondata da motivo floreale.

Il lato di fondo di questo ambiente è stato aperto per un ulteriore ampliamento con un corridoio che si apre in un'abside e sul lato sinistro prosegue in una stanza quadrangolare, locali questi interamente adibiti a contenere le cellette cinerarie.

L'originaria ciminiera in muratura venne successivamente sostituita da un'altra in alluminio di altezza considerevolmente inferiore.

Milano diventò modello del progetto cremazionista, seguito da altre città in Italia ed Europa:

E' possibile fare una lettura in chiave massonica dell'edificio come il Tempio Massonico, luogo in cui ciascun massone può elevarsi. Le colonne doriche, oltre a sorreggere il timpano, simboleggiano il ruolo delle fondamenta dell'edificio interiore che l'iniziato massone deve costruire nel corso della vita. Maciachini, appartenente egli stesso a logge massoniche, fece un utilizzo particolare del materiale della pietra, ora levigata, ora grezza. La pietra simboleggia l'identificazione col massone stesso, quindi raffigura il lavoro che si deve compiere su se stessi per passare da uno stato imperfetto,

passivo e incosciente (pietra grezza) a uno più elevato (pietra levigata) (Fig 9).

Il Tempio crematorio di Milano suscitò interessi e consensi non solamente in Italia: in Francia e America per esempio giunse l'eco di questa nuova invenzione e numerose testate locali parlarono di Milano e del suo progresso tecnologico. "Il Municipio di Milano ha una ragione per essere orgoglioso: è stata la prima città al mondo a costruire nel suo cimitero principale un altare per la cremazione.." si dice in un articolo del *New York Times* del 19 febbraio 1876³⁰ (Fig 10 e 11).

Il Tempio crematorio del Monumentale restò attivo fino al 1992 e per alcuni mesi lavorò contemporaneamente al nuovo crematorio del quartiere Lambrate, anche per ovviare alla necessità delle cremazioni per le casse di zinco, non effettuabili nei primi due forni di Lambrate, poiché dotati di impianto elettrico. Il tempio crematorio del Monumentale smise di funzionare per diversi motivi: la struttura, inizialmente collocata in posizione periferica rispetto al centro cittadino venne inglobata col tempo nel tessuto della città e per questioni di igiene pubblica non fu più consone continuare tale attività. In secondo luogo la struttura del Monumentale era ormai in decaduta. Si decise quindi di dotare la città di una nuova struttura all'interno del cimitero cittadino ritenuto più idoneo ad

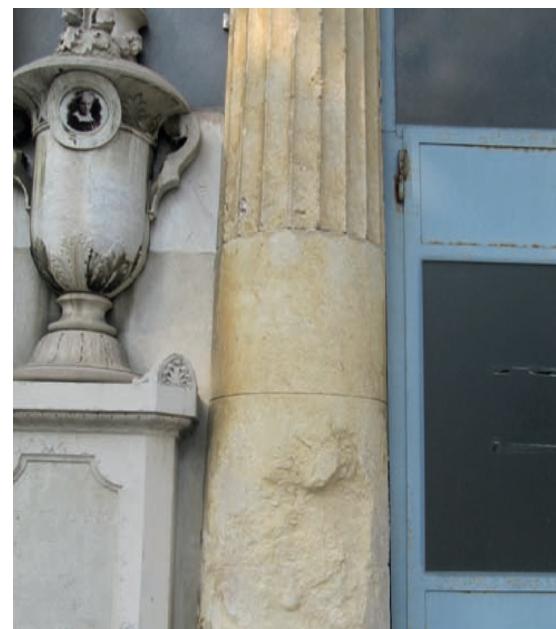


Fig. 8 I forni.

Fig. 9 Dettaglio di una colonna del Tempio Crematorio.



ospitare un forno crematorio: il cimitero di Lambrate, collocato nella zona periferica di Milano est.

Cimitero di Lambrate

Il cimitero di Lambrate sorge a poca distanza dalla stazione ferroviaria di Milano Lambrate tra la tangenziale est e via Rombon e dal quartiere Feltre, realizzato fra il 1957 e il 1960 da un gruppo di architetti coordinati da Gino Pollini.

Originariamente cimitero ottocentesco del piccolo borgo suburbano di Lambrate, allora comune autonomo e inglobato al Comune di Milano nel 1923,³¹ esso era organizzato nelle forme essenziali tipiche dei cimiteri lombardi, con struttura di ingresso in forma di accesso monumentale cancellato, affiancato da due corpi maggiormente elevati di forma quadrangolare e preceduto da un porticato con quattro pilastri, tuttora esistente ed inglobato nella parte sud del nuovo cimitero, e piccoli campi inumatori (Fig. 12).

Rimasto sostanzialmente immutato fino agli anni settanta, fu poi ingrandito e modificato per servire l'area nord-est della città.

L'ingresso da via Folli è stato ruotato di 90° rispetto all'ingresso antico, aperto sulla nuova Piazza Caduti e Dispersi in Russia con un grande parcheggio che lo separa dalla tangenziale est, oltre la quale si estende il Parco Lambro. Dall'altro lato confina con il comune di Segrate dove, in adiacenza, si

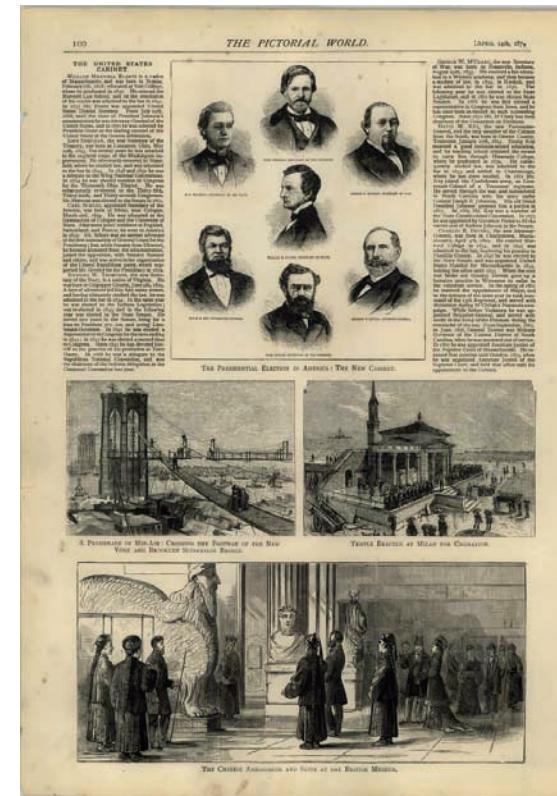


Fig. 10 Prima pagina del *Le Journal Illustré*

Fig. 11 Articolo sul Crematorio da *The pictorial world*



situa un'area dedicata alla sepoltura dei defunti di religione islamica, accessibile solo da Segrate.

Il cimitero si estende su un'area di 230.000 mq di cui 30.000 mq destinati a verde, disposti quasi ad essere ideale prosecuzione del vicino parco Lambro. Il cimitero è infatti pensato come un grande parco, con alberi e grandi campi all'interno dei quali sono ritagliati i lotti dei campi di inumazione. La valenza paesaggistica del parco è sottolineata dal fatto che all'ingresso, varcata la struttura d'accesso, è stata collocata su una collina una grossa fontana, preceduta da un prato fiorito: la sensazione è quella di entrare in un giardino e non in un camposanto (Fig. 13). Dall'ingresso principale non è visibile inoltre nessuna sepoltura e questo contribuisce maggiormente a rendere tale idea. Altri elementi naturalistici rafforzano la concezione del cimitero parco, come la presenza di un Giardino del Ricordo, spazio raccolto cinto da siepi al cui interno si aprono aiuole costituite da ammassi di sassi bianchi in cui è possibile spargere le ceneri dei cari estinti, mentre una piccola rotonda accoglie delle panchine attorno ad un alto cippo sormontato da un'urna cineraria. Infine il motivo paesaggistico ritorna con la presenza di un lago inizialmente abitato da alcuni cigni, attorno alla struttura principale del cimitero stesso: il nuovo tempio crematorio.

Il tempio, a cui si accede dopo aver superato il corpo d'ingresso, si trova a sud est dell'ingresso principale. L'edificio per il culto della cremazione fu realizzato dall'ing. Franco Gianni e dall'arch. Renato Sarno nel 1988.

La scelta di trasferire il crematorio di Milano nel cimitero di Lambrate è da riscontrare nella posizione periferica di tale luogo nei confronti della metropoli. Collocato al di là della tangenziale che circonda la città non ha complessi residenziali e zone abitative limitrofe che sarebbero state danneggiate dai fumi, a differenza di altri cimiteri cittadini, quali il Cimitero di Musocco, ormai inglobato anch'esso nel tessuto cittadino.

Il volume principale del nuovo crematorio è un parallelepipedo a sezione trapezoidale poggiato su basso basamento e con il piano di copertura inclinato interamente ricoperto di rame, dove si aprono grandi finestre. L'edificio di cemento armato si poggia sullo specchio d'acqua di un lago artificiale dalla forma sinuosa che raccoglie le acque piovane del tetto, sprovvisto di gronda (Fig. 14). L'intero edificio si colloca in posizione ribassata rispetto al piano di camminamento dei viali del cimitero. La struttura sul fianco destro presenta alcuni percorsi pedonali che scendono verso il livello del crematorio, i cui muri perimetrali e altre strutture disposte quasi a ricreare un labirinto supportano cellette atte alla deposizione delle urne



Fig. 12 Il vecchio ingresso del cimitero di Lambrate
Fig. 13 Fontana d'ingresso del cimitero di Lambrate



cinerarie. Un filare di abeti e pini costituisce una quinta naturalistica a questa zona. All'edificio del crematorio si accede tramite alcune passerelle in cemento armato che superano il lago e da una scala realizzata con lo stesso materiale che segna plasticamente una delle due testate.

Nella parte posteriore una rampa di dimensioni maggiori permette l'accesso ai carri funebri alla parte basamentale dell'edificio. Internamente la struttura si articola su cinque livelli: i primi due sono quelli destinati alle operazioni mortuarie, i rimanenti livelli sono destinati ad uffici. Nella parte basamentale gli spazi sono a doppia altezza ed accolgono anche una sala multiconfessionale per le commemorazioni religiose e civili e le salette di attesa per i parenti del defunto la cui bara, sistemata in un locale climatizzato è visibile attraverso una vetrata. L'estrema semplicità e il rigore nell'uso della plastica architettonica collaborano a determinare spazi tesi e precisi, ambienti spogli ma non privi di un senso di sacralità che solo uno spazio assoluto può restituire.

Inizialmente il crematorio prevedeva due forni elettrici, negli anni successivi ne vennero aggiunti anche tre a gas.³²

La valenza di tale struttura risponde al desiderio dei due architetti di progettare un

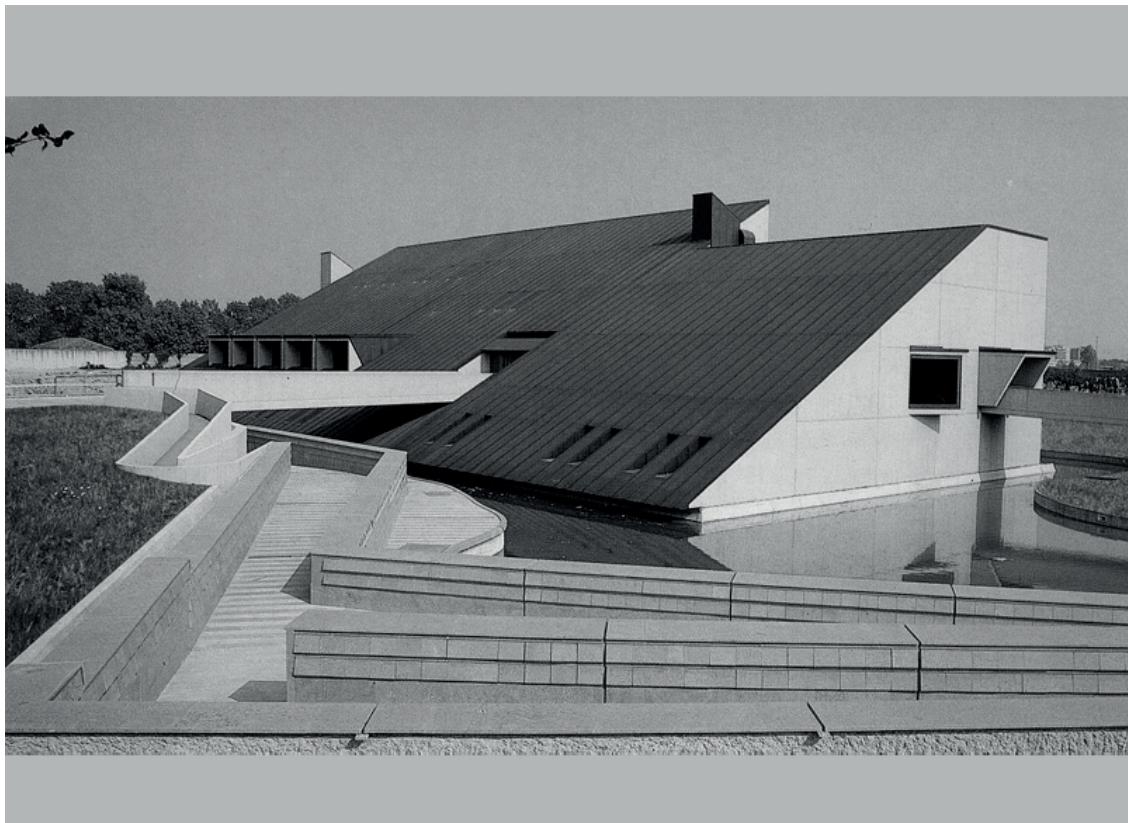


Fig. 14 Il Tempio Crematorio di Lambrate



luogo che riflettesse l'importanza dei quattro elementi primordiali: la terra, rappresentata dalle innumerevoli aiuole che circondano l'edificio e l'essenza stessa del cimitero, il fuoco, dato dalle fiammelle dei forni, l'acqua riprodotta dal laghetto circostante e l'aria, che circonda l'edificio ma che è anche raffigurata nel salone principale da una struttura appesa al soffitto, raffigurante delle ali di gabbiano. Anche il colore viola che ricorre costantemente nella decorazione degli infissi e delle porte di accesso ha una valenza simbolica legata al colore della ritualità funeraria.

1. M. Novarino, L. Prestia, *Una battaglia laica. Un secolo di storia della Federazione Italiana per la Cremazione*, Fondazione Ariodante Fabretti, Torino, pp. 3-4
2. P. Mantegazza, *La cremazione*, in "Nuova Antologia", XVII, 1874, p. 12
3. M. Gavelli, F. Tarozzi, *Anche sotto l'ombra dei cipressi: la Società di cremazione di Bologna (1884-1914)*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento", XXXII-XXXIII, Bononia University Press, Bologna 1987-1988, pp 108-09
4. Non era "cosa intrinsecamente cattiva o di per sé contraria alla religione cattolica" decreto 8 maggio 1963, art 61, per Istruzione della Suprema Sacra Congregazione *De Cadaverorum Crematione*, si veda Maria Canella, *Lo spazio della morte. Alle origini del cimitero extraurbano*, in "Società e Storia", a. XXV, n. 98, ottobre/dicembre 2003, pp. 769-773
5. M. Gavelli, F. Tarozzi, *Anche sotto l'ombra dei cipressi: la Società di cremazione di Bologna (1884-1914)*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento", XXXII-XXXIII, Bononia University Press, Bologna 1987-1988, pp. 83-92
6. M. Canella, *Paesaggi della morte. Riti sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Ottocento*, Carocci, Roma 2010, p 163
7. M. Novarino, L. Prestia, *Una battaglia laica. Un secolo di storia*

- della Federazione Italiana per la Cremazione*, Fondazione Ariodante Fabretti, Torino 2006, pp 3-24
8. S. Negruzzo, *Le pie ceneri, in Pietà pei defunti. Storia della cremazione a Pavia tra Otto e Novecento*, a cura di G. De Martini e S. Negruzzo, Università di Pavia, 2000, p. 103
 9. A. Besi, *Inumazione e cremazione dei cadaveri*, Padova 1886, p. 21
 - 10 "...desiderando promuovere con il mio obolo la cremazione dei cadaveri da Lei propugnata, ho disposto una somma per la incenerizione del mio corpo, sperando che all'epoca ancorché forse non lontana dal mio trapasso, nulla si opporrà all'ultima mia volontà a ciò relativa" G. Pini, *La cremation en Italie et a l'étranger de 1774 jusqu'à nos jour*, Hoepli, Milano 1885, p. 11
 11. Inizialmente Keller aveva richiesto il forno crematorio ideato da Paolo Gorini, ma quest'ultimo a momento della morte di Keller stava lavorando alla pietrificazione di Giuseppe Mazzini, motivo per il quale rifiutò l'incarico per la costruzione del forno da destinare al cimitero milanese. I forni Gorini verranno adottati solamente nel decennio successivo.
 12. AUMC, n. 235, 1876, p. 89
 13. M. Canella, *Paesaggi della morte. Riti sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Ottocento*, Carocci, Roma 2010, p. 164
 14. M. Canella, *Paesaggi della morte. Riti sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Ottocento*, Carocci, Roma 2010, p. 165
 15. *Atti della cremazione di Alberto Keller*, tipografia Giuseppe Cibelli, Milano 1876
 16. S. Borri, *Il cimitero monumentale di Milano*, Milano 1966, pp. 20-23
 17. C. Tedeschi, *Origini e vicende dei cimiteri di Milano*, G. Agnelli, Milano, pp. 50-58
 18. M. Canella, *Paesaggi della morte. Riti sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Ottocento*, Carocci, Roma 2010, p. 171
 19. Si veda fig. 1
 20. Questo sacrario / per munificenza del nobile Alberto Keller / donato nel mdccxxvi a la città di Milano / gli edili / fregiano nel mdcclxix / di nuove opere / e tre anni dopo / munito di cinerari ampliavano / per voto del comune.
 21. G. Ginex, O. Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale di Milano guida storico-artistica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1996, p. 89
 22. Il metodo Gorini prevedeva la cremazione del defunto con impianti alimentati a legna, reputati più funzionali rispetto ai precedenti impianti di Polli e Clericetti.
 23. Genesi III. 19. L'iscrizione risulta modificata in data ignota, dal momneto che in foto d'epoca si legge: "Vermibus erupti. Puro consuminur igni / indocte vetitum. Mens renovata petit". Foto Bardelli, 1920 circa [Milano, Archivio SOCREM].
 24. "Alla memoria / di / Ferdinando Coletti / patriota scenziato cittadino / per animo intellettuale carattere / insignie / che / primo in Italia / la cremazione dei cadaveri / insegnò propugnò difese / la virtù / della memore pietà pei defunti / del provvodo affetto pei vienti / ad essa / fortemente rivendicando / nato a Tai di Cadore il XIX Agosto / MDCCCLXIX / morto a Padova il XXVIII febbraio / MDCCCLXXXI.
 25. All'onorata ricordanza del prof. / Giovanni Polli / biologo e chimico insignie / per l'igiene per il sentimento / propugnatore convinto della cremazione dei cadaveri / al cui raggiungimento sin dal 1877 fece decretare / concorso a Premio dall'Istituto Lomb. Di Scienze Lettere ed Arti / egli primo nell'ideale tecnico apparecchio / e on l'ausilio del prof. Clericetti usando il gas / inceneriva la venerata salma del filantropo Alberto Keller / la cui munificenza / procacciò i mezzi iniziali della civile riforma / riconoscidente la società di cremazione/ il dì 1 novembre 1896.
 26. Qui / nuovo esempio alla Italia moderna / il vigesimo secondo giorno del MDCCCLXXVI / donato il sacrario / da Alberto Keller / e offerta prima salma la propria / purificava il fuoco umani avanzi / aggiungendo fornite a l'ara / i trovati / di Celeste Clericetti architetto / e di Giovanni Polli medico / della cremazione apostolo indefesso / e vittorioso
 27. Italiani / onorate le ceneri / del senatore / prof. Giovanni Cantoni / fisico illustre / assiduo fautore della cremazione / nella vita in cattedra in parlamento / zelatore indefeso / del libero pensiero / e della patria MDCCCVIII - MDCCXCVII
 28. Gaetano Pini / pensatore fervido fecondo / ad opere imperiture / converse arditu concepimenti. / Fra le battaglie da lui combattute / in fede della civiltà e della igiene / rifulge la vittoria della cremazione
 29. Auspice splenda / su questa ara purificatrice / il nome immacolato / di / Paolo Gorini / filosofo della natura / che / rinnovando il senno antico / restituiva / la salute e decoro delle genti / la cremazione / MDCCCLXXXIX.
 30. Notizie a riguardo si trovano, oltre a quello apparso nel New York Times, anche nella testata francese *Le Journal Illustré*, 20 febbraio 1876 e nella testata canadese *The pictorial world*, 14 aprile 1879
 31. Regio Decreto 2 settembre 1923, n. 1912, art. 1
 32. *Lambrate tre nuovi forni crematori, L'assessore Galleria: ridotte le attese*, Corriere della Sera, 26 novembre 2003
Si veda anche "Potenziato il servizio di cremazione al Cimitero di Lambrate. Da oggi in funzione tre nuovi impianti" Comunicato stampa Comune di Milano, <http://www.comune.milano.it/deserver/webcity/comunicati.nsf/weball/36AE10FA67B6CB52C1256DE9005024AB>



Cimitero narrativo: Disposizione rituale e riassetto

Una proposta progettuale per il Michigan Memorial Park Cemetery USA

Narrative Cemetery: Ritual Arrangement and Rearrangement

A Design Proposal for Michigan Memorial Park Cemetery USA

“Il cimitero narrativo” propone una riconSIDerazione dei rituali americani contemporanei di sepoltura e dei metodi degli individui per commemorare. Un archivio di storie di famiglia è stato sviluppato per diventare un campo di monumenti confrontando diversi problemi all'interno della cultura contemporanea della sepoltura. Le narrazioni mantengono un ruolo fondamentale nell'afflizione, nel processo di “riassetto”. Il monumento narrativo impegna questo fenomeno interpretando ed esponendo storie del defunto su un campo di segni e monumenti. Segni personalizzati e tattili coinvolgono i parenti in lutto e costruiscono un ambiente coinvolgente per il rituale, in cui la presenza del singolo è sentita e immortalata.

“The Narrative Cemetery” proposes a reconsideration of contemporary American rituals of burial and methods of memorializing individuals. An archive of family histories is developed to become a field of monuments confronting several issues within the contemporary culture of burial. Narratives hold a pivotal role when grieving, in the process of “rearrangement”. The Narrative Monument engages this phenomena by interpreting and displaying stories of the deceased on a field of markers and monuments. Personalized and tactile markers engage the mourner and build an immersive setting for ritual, in which the presence of the individual is felt and immortalized.

Donna L. Cohen
Associate Professor, University of Florida, partner Armstrong+Cohen Architecture, teaches beginning through thesis-level design studios in the US and Italy. Her interest lies in the layered interaction of cultural and physical contexts, and has led to design work for in rural and urban communities in the US and East Africa. She served as faculty advisor to the Narrative Cemetery project.



Amanda R. Culp
Intern Architect, CDM Smith Inc. Education – 2013 BDesArch May 3, University of Florida; 2015 MArch May 2, University of Florida. The dynamics of the urban form and architecture is close to her heart. Master planning/urban design is of great significance to her and the interaction of this design type with the human scale. The Narrative Cemetery is a product of her Masters Research Project.

Parole chiave: **Cimitero; Narrazione; (coloro che sono) In lutto; Artefatto; Monumento**
Keywords: **Cemetery; Narrative; Mourner; Artifact; Monument**



P

Project context

"The Narrative Cemetery" designed by Amanda Culp, proposes a reconsideration of a contemporary American ritual of burial and the method of memorializing individuals. The design is the result of a year-long study in the final year of the Master of Architecture program at the University of Florida, Gainesville FL, USA. The project differs from a normal school studio or research project in that the final project, including drawings, models and written component, is not always what either the student or the faculty advisor anticipates. In a process that is as much about self-discovery and development of a position as an architect as it is about the final result, students are asked to explore and are assisted by faculty advisors who suggest context and connections to help the project grow. This project began as an archive of family histories, in particular the story of the courtship of her parents against the backdrop of urban and suburban Detroit, Michigan, and developed to become a cemetery that confronts several issues within the contemporary culture of burial. Inevitably, the forms of the cemetery and monuments will recall spatial precedents; with sensitivity for concerns about cultural appropriation, the Narrative Cemetery monuments certainly allude to the familiar

and complex forms of Native American Totems,¹ but they also share much in common with the characters of John Hejduk's Masques,² and also with found and constructed landscapes in American west, specifically "The Lightning Field" by Walter de Maria. Thus the new cemetery reflects several North American spatial types, and continues the tradition of storied spatial markers.

Setting and site

The Narrative Cemetery is sited within an established historic burial ground, the Michigan Memorial Park Cemetery in New Boston, located just outside Detroit, Michigan, USA. Michigan Memorial Park Cemetery, incorporated in 1926, is organized around a centrally located non-denominational chapel, composed of stone and glass. Manicured lawns are divided by meandering roads, focused on a monumental black granite cross set in the distance. The cemetery is organized as a traditional American municipal cemetery, suggesting a natural and organically shaped park environment containing a structured grid with flat bronze grave markers, and surrounded by the Huron River, a prominent geographic and cultural feature in the lives of those from the area. The waters of the Huron River define the southwest edge of the burial grounds.

Problem statement

Michigan Memorial Cemetery has the potential to engage the bereaved with the healing presence of nature, through funeral rituals directing contemplation of the cycles of the natural world and celebration of the lives of individuals, but instead, the fast paced, business-like manner of contemporary funerals performed there can leave mourners adrift.³ The introduction of individual stories and memories to the cemetery aims to remedy the increased sterilization of the funeral ritual; the Narrative Monument engages visitors with stories of connection, to assist in the grieving process.

The itinerary: the ritual of arrangement and rearrangement

In the Narrative Cemetery, a long, choreographed approach allows the mourner time and space for the first step in the process of grieving. Initially, the mourner passes through a defined entrance to look upon the Narrative Monument field. (Fig. 1) Moving to the left when entering, the mourner moves into the Chapel. Though the mourner understands and comprehends the existence of the entire field of monuments, once within the Chapel their presence is obscured by a large stained glass window drawing colorful light into the space. Moving through the Chapel space and exiting to the



north, a paved path leads the mourner to the Mausoleum and Columbarium spaces. With the Narrative Monuments visible again to the right, the rustic open structure of the Mausoleum and Columbarium opens to the monument field so the mourner may reflect and gaze upon the presented stories in each monument.

Common to differing theories of grief is the concept of "rearrangement", the process by which mourners come to understand their altered lives and their roles in existence without the person who has passed away.⁴ This important progression of understanding is stunted with the current "normal" structure of the funeral ritual in cemeteries such as Memorial Michigan Park. The length of the Narrative Cemetery itinerary allows mourners time and space to experience "rearrangement" more fully in the grieving process, and the stories indicated on the monuments spark memories and conversations, allowing for a more gradual acceptance of loss.

Place of pause: the monument: stories intertwine

The Narrative Cemetery proposes an intervention within the Michigan Memorial Park Cemetery. Here, the Narrative Monument acts as a grave marker and medium for storytelling. (Fig. 2) Each personalized monument contains a set of

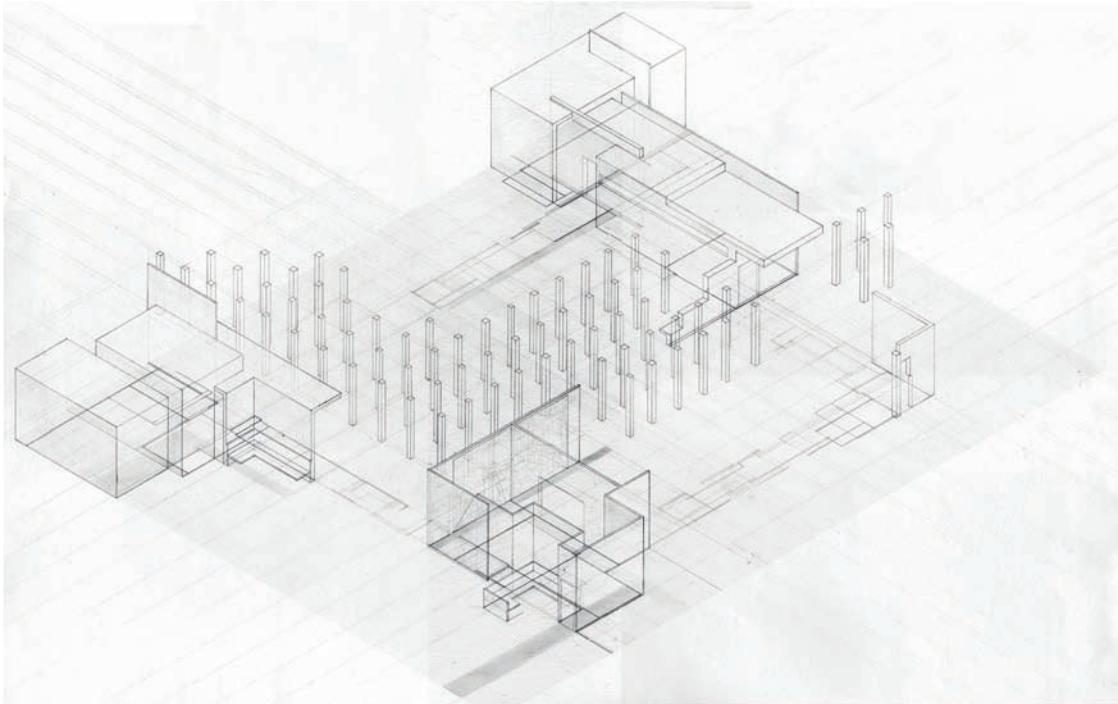


Fig. 1 Narrative Cemetery



narratives or a singular story significant to the soul that has passed and those they have left behind.

Narratives and stories play a vital role in the mourning process and the funeral ritual. Souls of the deceased live on in the retelling of memories and stories. The narratives contain truths and exaggerations of a life and spirit in significant and everyday events. The spirit is preserved through the narrative, giving further meaning to life in death. Contemporary funeral rituals, planned to accommodate constraints of time and money, can seem sterile instead of spiritual. The separation between the mourner and the passed soul is not recognized during the ritual and causes an extreme emptiness felt by the family left behind. The feeling that something is lacking is undeniable. The Narrative Monument aims to engage family members in the creation of the memorial monument, in terms of both content and craft. Each monument is hand carved and holds a narrative or a series of narratives that were significant to the one that has passed and the family and friends left behind. (Fig. 3)

Method of making

Assembly of the monument requires the family to collect a number of stories to be displayed on their loved one's Narrative Monument. By collecting these stories, pictures, and artifacts, mourners establish a



Fig. 2 Narrative Monument_N



Fig. 3 Narrative Monument_F



more direct and tactile connection to the lost loved one. The collection is then combined by the family involved in the designing of the monument and the craftsman performing the carving. (Fig. 4) This collaboration occurs through an organization of the narrative collection, choosing an order, and then shaping a small scale representation that the craftsman works from. The carving established during this partnership sets the language of the narrative and how it is read in the cemetery. The language relies on the relationship between the material and the void. Each narrative part contains a void, depth and shape contingent on the narrative subject. While the connections between these voids is a dynamic representation. With more delicate carving, the connections translate how the narratives voids relate to each other, potentially through a timeline, characters, or another factor.

In the process of reading the carved language of the Narrative Monument is where the mourner can remember the stories of their loved one and simultaneously share in the stories of the other inhabitants of the Narrative Cemetery. Originally in the organization of the proposal, the shape of the carvings are chosen from a pre-determined library, certain designs would represent commonalities in life (family, love, etc.). Associations can be drawn between different Narrative Monuments to establish

relationships and a sense of understanding. However, as the monument develops in the collaborative design process and the orientation is chosen, these symbols will be lost in the personalization and thus unreadable except to the authors. As an alternative, along the major axis of each Narrative Monument, depending on the orientation, there will be an engraved tactile system that represents each part of the narrative in the carvings. These engravings will have a common language that will be readable across all the Narrative Monuments. Instead of each symbol representing a letter, like in Braille, the symbol will represent narrative components: objects, locations, actions, people, time, and emotions. With a key provided, the characters present in the carvings revolve around these common symbols creating a delicate engraving along the Narrative Monument's large scale carvings with a layer of readability to anyone in the space.

This method of making puts a personal hand back into the funerary ritual, giving the experience back to those that are mourning. A deeper connection is realized in this developed ritual. (Fig. 5)

Experiencing the Narrative Cemetery

In the initial design of the Narrative Cemetery, the arrangement of the Narrative Monuments to be oriented vertically in

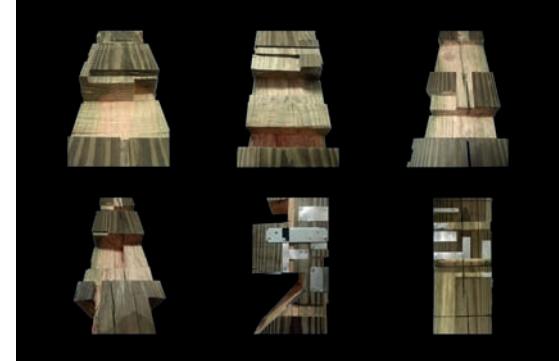


Fig. 4 Carving



the grid system was chosen to create the prevailing experience of being in a forest. (Fig. 6) The carved wood monuments would stand between ten and eleven feet tall along the grid. Within the artificial forest the mourner is embraced by the carved narratives of their loved ones and other immortalized souls. Wrapping the inhabitants with these memories potentially assists in the grieving process and combats loneliness. As the mourner stands in the space, the relationship between the earth, the monument, and the sky is pronounced, rooting the mourner in the space and encouraging contemplation. The family can choose the monument's orientation, for example, instead of a natural forest setting, the Narrative Monuments could create a sculpture garden for the mourner to move through. Each monument would command its own space vertically, horizontally, or diagonally. With this shift, the space between each Narrative Monument becomes their own unique experience where the narratives from each monument meet. Each plot would be larger than originally designed allowing further spatial elaboration. The relationship between the Narrative Monument, the earth, and the resting body can have a direct correlation. Even those that are physically sited in the Mausoleum or Columbarium space may have their story immortalized among the Narrative Monuments.



Fig. 5 Narrative Monument_S



Fig. 6 Monument Perspective



The Narrative Monument of Rollie and Debby: family recollections

Stories Intertwined: Rollie and Debby Culp, parents of the author, (Fig. 7) grew up in the Detroit area. Their stories begin in Belleville. The memories ramble through New Boston and stretch to downtown Detroit, Michigan. The thoughts and drawings in this collection were gathered to create a detailed personal experience of Detroit and the towns that shape Wayne County. The archives are formed by the narratives provided by Rollie and Debby. Gathering narratives consisted of an oral history of significant and everyday events in the lives that rooted them in the Detroit area.

Each narrative is broken into parts and diagrammed, vestiges. The vestiges from each story are oriented on a map. Each map anchors the story in relation to the Detroit area. The following narratives molded this interpretation of Rollie and Debby's personal experiences to create an enlighten perception of a city so famously known.

A daughter remembers: The Beginning; The Fall of Huron; Detroit Day Trips; Combustible Prom

It was Teen Night at Hoot's Boots Chickenanny. Deborah (Debby) Sinkewicz was there with a group of girls including her cousin Diane. Rollie Culp showed up with three other guys, Jim Waibel, Ed and Danny

Russo. Rollie knew the guys in the band and came with them for their gig.

Rollie and Debby didn't know each other, the tables they sat at happened to be close together. Rollie was smoking, flicking his ashes on the floor. However they were actually landing on Debby's boot.

With House of the Rising Sun playing in the background, Debby speaks up. Rollie promptly apologizes and they end up talking the rest of the evening.

They didn't exchange phone numbers, but they agreed to meet at the St. Stephen's Festival in New Boston in two weeks. Though Debby had doubts that Rollie would show up, he was there and the rest is, as they say, history. (Fig. 8)

The Fall of Huron

Rollie and Jim Waibel got locked out of the Waibel household one night. They decided to go to their high school, Huron High, to order a pizza. The door was open so they went in, ordered the pizza, ate and then headed home. They went back to Jim's house and fell asleep on the porch.

Huron High School burned down that night after the boys had left. Someone had seen the Rollie and Jim there and assumed they were responsible and reported them to the police.

The police showed up at the Waibels' and questioned the boys. They were taken to the police station, Rollie and Jim had to

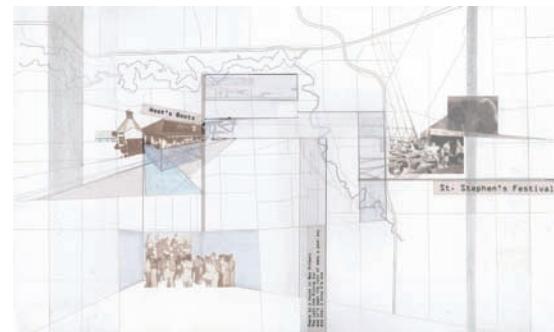


Fig. 7 The Couple

Fig. 8 The Beginning



take a polygraph test to clear their names. Because they were innocent, they easily passed the polygraph test and the charges were dropped.

Though they had been cleared in the eyes of the law, the teachers and students still believed the boys were responsible, which made that year very difficult. (Fig. 9)

Detroit Day Trips

Rollie Culp grew up in the suburbs outside of Detroit with his best friend, Jim Waibel. When school was out, Mr. Waibel would bring Jim and Rollie with him to Detroit when he was working in a pattern shop for tool and die. The shop was located on Beaubein Street, only a few blocks from Woodward Avenue. The boys had run of the town for the day while Mr. Waibel was working. They made sure to avoid Brush Street and any alleys, even then Detroit was not the best. However on the streets that were bustling, there was plenty to do for two teenage boys.

Woodward Avenue was where the action was. The boys filled their day experiencing downtown Detroit, visiting museums and theaters. Catching a show, live or on screen, Rollie and Jim often visited the Cass Theater on Cass Avenue and the larger, grander Fillmore Theater.

They often visited Hudson's Department Store, the Macy's of Detroit. The store had massive window displays and there was

always something happening. During the holidays Hudson's was the host of many parades over the years.

Mr. Waibel had a routine for the trip home, they always stopped in Greektown so Jim's dad could have a beer and the boys could get a Greek sausage. There was usually one more stop on the way home between Detroit and Romulus along Jefferson Avenue for another drink. (Fig. 10)

Combustible Prom

Rollie and Debby had been dating for a while, it was natural that they would attend the Belleville High School Senior Prom together. Rollie picked Debby up in his 1960 Ford Galaxie, they had a great time. After the dance they drove to Detroit and ate a post-prom dinner at the Top of the Flame Restaurant with another couple.

Top of the Flame was on the highest floor of a prominent building in downtown Detroit. It provided panoramic views of both the glowing city to the north and the Detroit River to the south. After valeting the car, they went upstairs to enjoy their meal.

Little did they know, the carburetor had flooded on the Galaxie during the valeting process. When this occurs the built up gasoline catches on fire. To remedy this issue, the valet just needed to restart the car and the fire and gasoline would be sucked into the engine and extinguished. However,

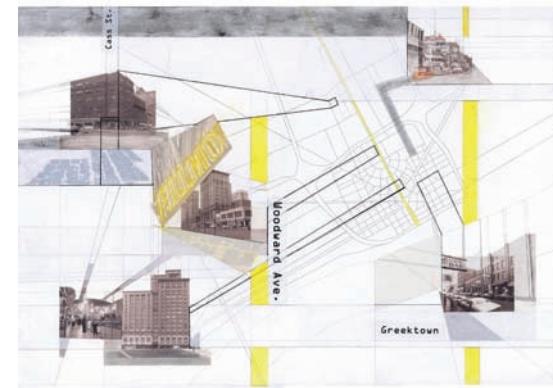
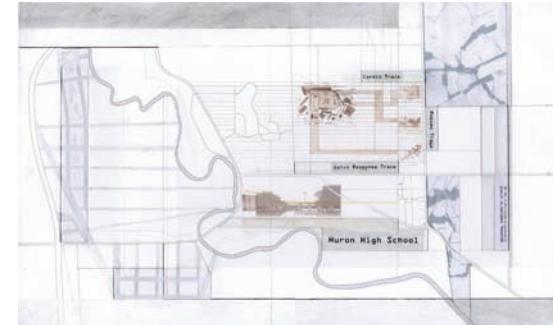


Fig. 9 The Fall of Huron

Fig. 10 Day Trips

this was not done and the fire quickly spread and the car was soon in flames.

Rollie and Debby were able to see the fire from their window seat in the restaurant, and witnessed the Galaxie burning from the Top of the Flame. (Fig. 11)

Narrative Landscape

The Narrative Landscape is a technique used to transform the architectural and environmental elements in a narrative into characters, evolving beyond being simply part of the setting. The Narrative Landscape, developed in the proposal's design process, personified each vestige with the defining connection being the timeline, each finds its place along the line. (Fig. 12)

The measured narrative (Fig. 13) is a physical rendering of the drawn Narrative Landscape. Carving is the language of the measured narrative, from a single wooden block, each character manipulates the surface where the secondary language is about how the characters are related through the timeline to tell the narrative of Rollie and Debby.

In creating a tangible representation of the retrieved narratives, a natural transition for the carved narrative landscape became evident. The narrative landscapes will become the Narrative Monument as a landmark in the final ritual of life.

The creation of this small scale representation is similar to the progression that occurs

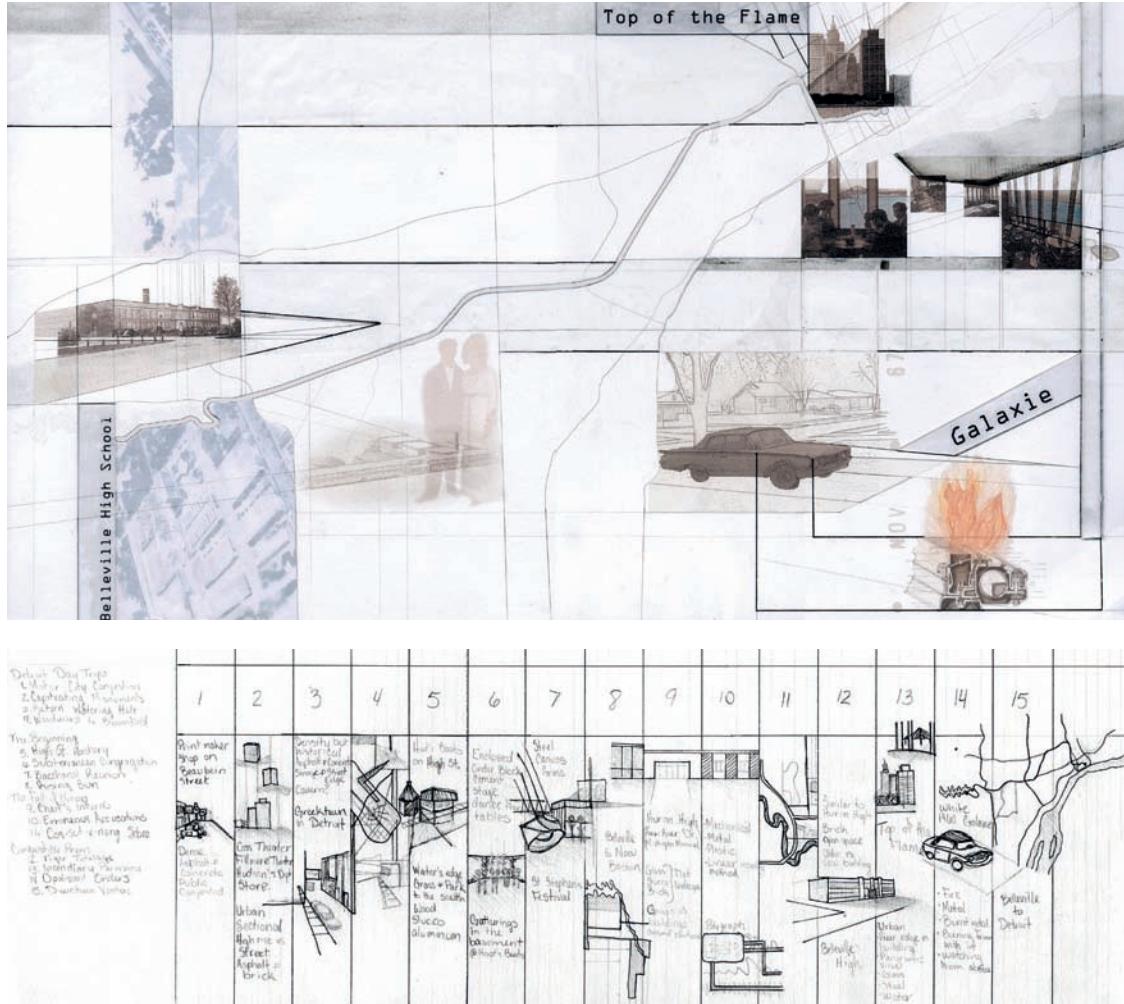


Fig. 11 Combustible Prom

Fig. 12 Characters in the Narrative Landscape



during the collaborative process with the craftsman when preparing the Narrative Monument for the Narrative Cemetery.

(Fig. 14) Taking the measured narrative as reference, the Narrative Monument is the full scale adaptation from a ten and a half foot tall, ten inch by ten inch solid wood column. The carvings erode the surface as life shapes the soul that is represented in each Narrative Monument, in this instance, the stories of Rollie and Debby.

healing memories

The new tradition of collecting memories and narratives for the creation and design of the Narrative Monument, gives those that are mourning a distinct role in the funeral ritual. This monumental ceremony is returned to those that should be closest to the experience, the mourning family and friends. In the Narrative Cemetery, the narratives of those that have passed

are revealed to create a new space. The language of the Narrative Monument, the process of carving speaks to the burial ritual. The removing of mass, excavation, and instilling the earth with personal memories and methods of remembrance is how each monument makes the Narrative Cemetery a sacred space. As an intervention in the Michigan Memorial Cemetery, a unique experience exists where mourners can heal through the power of memory and the Narrative Monuments allow the deceased souls to continue to tell their story.

1. The Totem holds a longstanding place in American Culture. It is of course an artifact of material culture of several Native American Tribes, generally located in the Pacific Northwest but also in the Great Lakes region, where the Narrative cemetery itself is sited. We can say that there are 6 or 7 types of traditional poles, which are well-described by simple names: Story poles, Family Poles, Shames Poles, Potlach or Event poles, Mortuary Poles, and Memorial Poles. In terms of traditional totem poles, this project is something of a

Fig. 13 Measured Narrative

Mortuary, Memorial, and Story pole.

The location of each traditional pole also has significance. There are house frontal poles, interior house posts, and welcome poles places near dwellings, and memorial and mortuary poles places in the landscape. Each pole is ceremonial and spiritual, with specific functions; the narrative cemetery builds on this tradition.

But the image of the Totem pole is complex, as has been pointed out by anthropologists Aaron Glass and Aldona Jonaitis, in their book *The totem pole, An Intercultural History*, which discusses the complex interaction between the totem pole and contemporary culture.

Also of interest are many contemporary Totems, for example the work of architect Toshiko Mori at the 2014 Venice Biennale.

Aaron Glass, Aldona Jonaitis, *The Totem Pole: An Intercultural History*, University of Washington Press, Seattle 2010

2. John Hejduk, *Lancaster/Hanover Masque*, Architectural Association Publication, London, 1992

3. The Culp/Sinkewicz family ancestors have been laid to rest in the Michigan Memorial Cemetery and this reason is partially why this proposal has found its place here. The Narrative Cemetery acts as an intervention in this space and has the potential to be a family cemetery within this funerary setting.

4. E. Buglass, "Grief and Bereavement Theories" in Nursing Standard, RCN Publishing, 2010, 41(24), pp. 44-47



References

- Mark Binelli, *Detroit City is the Place to Be: The Afterlife of an American Metropolis*. Henry Holt and Company, New York, 2012
- Bloomer, Taylor, Ward, *Vito Acconci*. Phaidon Press, New York, 2002.
- E. Buglass, "Grief and Bereavement Theories" in *Nursing Standard*, RCN Publishing, 2010, 41(24), pp. 44-47
- Paige Cooperstein, "20 Beautiful Cemeteries that Are Absolutely to Die For," *The Life Journal* (2014) accessed March 2, 2015. http://www.businessinsider.co.id/worlds-most-stunning-cemeteries-2014-2/#.VO-ZPPnF_EY
- Neil Fitzsimons, *Reimaging the Pariah City: Urban Development in Belfast & Detroit*, Ashgate Publishing, England 1995
- Aaron Glass, Jonaitis, Aldona, *The Totem Pole: An Intercultural History*, University of Washington Press, Seattle 2010
- Michael K. Hays, *Sanctuaries: The Last Works of John Hejduk*. Whitney Museum of American Art, Houston 2002
- John Hejduk, *Architectures in Love: Sketchbook Notes*, Rizzoli, New York 1995
- John Hejduk, *Lancaster/Hanover Masque*, Architectural Association Publication, London 1992
- John Hejduk, *Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veils*, The Monacelli Press, New York 1997
- Paul Hofmann, *The Seasons of Rome: A Journal*, Henry Holt and Company, New York 1997
- Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-morrow*, Faber and Faber, London 1946
- Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, New York 1961
- Eric Jenkins, *To Scale*, Routledge, New York 2008
- Peter Katz, *The New Urbanism: Toward an Architecture of Community*. McGraw-Hill, New York 1994
- Judith Kirshner, *Vito Acconci: A Retrospective: 1969 to 1980*. Museum of Contemporary Art, Chicago 1980
- Kevin Lynch, *The Image of the City*. M.I.T. Press, Cambridge 1960
- Brent Ryan, *Design after Decline*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2012
- Jeff Speck, *Walkable City: How Downtown Can Save America, One Step at a Time*. North Point Press, New York 2012
- Manfredo Tafuri, *Modern Architecture/I*. Rizzoli, New York, 1986
- June M Thomas, *Redevelopment and Race: Planning a Finer City in Postwar Detroit*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1997



Fig. 14 Narrative Monument_0



Il passato è un terreno morto

The past is a dead country

La gran parte delle culture usa il passato per garantirsi una stabilità nel presente, rischiando tuttavia di non vedere l'altro, ma solo sé stesso.

Occorre essere capaci di vedere e percepire una situazione piuttosto che esser calati entro una realtà disegnata dalla storiografia ufficiale e dalla narrativa nazionale. Partendo da acute memorie di conflitti, ingaggiati per difendere l'identità, si può sviluppare la capacità di contenere ogni eventualità e contemporaneamente procedere verso un nuovo inizio. Ambisco a interrogare i confini tracciati attraverso una lente biografica; in questo testo a questo scopo osservo sul posto/intimamente i resti del villaggio di Kufr Bir'im e del suo vicino Kibbutz Baram nel nord di Israele. L'arte di mappare i rottami può introdurre nuove strategie nell'architettura del conflitto.

Most cultures use the past for stability and risk seeing not the other there but itself.

One has to be able to see and sense a situation rather than be drawn into the reality depicted by formal historiography and national narratives. Departing from acute memories of conflict, enlisted for barricading identity, we can develop the capacity to contain an event and simultaneously progress towards a new beginning.

I aim to question mapped boundaries through a biographical lens; to this end I observe onsite/insightfully the remains of village and its neighbour in northern Israel. The art of mapping debris can introduce new practices into the architecture of conflict.



Nilly R. Harag

Is a senior lecturer at the Architecture Department at Bezalel and a co-founder of Arctic Architects in Jerusalem. She chairs the research unit Liminal Architecture and coordinates the diploma units. MArch University of Pennsylvania with honors; BDes Bezalel Academy with honors. Recipient of research grants from the TU WIEN Faculty of Architecture and Planning, the Freud Institute Vienna, the Oslo School of Architecture and Granada University. Visiting professor at Carleton University, the Architecture Department of Braunschweig University, the Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais, and the Architecture School of the University of Nicosia.

Parole chiave: **Famadihana; Storiografia;**

Emendamento; Narrazione; Memoria

Keywords: **Famadihana, Histography, Amendment, Narrative, Memory**



"Only what I have lost - is mine forever"
Rachel

This writing is meant to share the secrets behind the existential conflicts I am drawn into while living and practicing in Israel/Palestine. How can I mend my life while experiencing the constant hostility, hate and repeated cycles of war and terror? How can one forget and hope for the better while almost every act of construction provokes historical and national debate? I know by now that I cannot avoid the loaded past but may use it as a tool for questioning my own identity and belonging.

I would like to introduce the concept of dead architecture as debris through which a possible architecture can be reinvented. Probing dead architecture can provide healing methods for the art of living. Accepting the concept of death in architecture allows one to explain and give definition to culture, while containing life in concrete architectural terms. In the ceremony of Famadihana [the dead can dance],² death is perceived as an integral part of life. It is part of the funerary tradition of the Malagasy people of Madagascar, known as the turning of the bones; people bring out the bodies of their ancestors from the family crypts and

rewrap them in fresh cloth, then dance with the corpses around the tomb to live music.³ Death is used to gather the family together while creating an annual reunion.

Why are we so provoked by this tradition? What is it in our Western upbringing that keeps death a distant part of our lives while worshiping our immortality? I argue that the past is a resource most cultures use in order to seek stability, while at the same time tending to believe that through death we are linked to those who have preceded us. We have 'roots' as we often say. Although these roots can give us meaning and direction to grow and develop through time, most cultures seem to reverse the direction of this movement, in becoming overly concerned about the past, associating it with territory and binding the past to it. The problem originates when society fails to accept the fact that we narrate the past as a product of our present needs and concerns. If society relies too dogmatically on its pasts, it risks not seeing the other but only itself.

Place is a segment of territory experienced through an autobiographical lens. A lens is an instrument one looks through to bring new perspectives into focus, enabling the transformation of experience from a magnified self-concentrated space to a wide horizon. The projection medium is the art of mapping which will come to light beyond the rules of cartography alone. It portrays

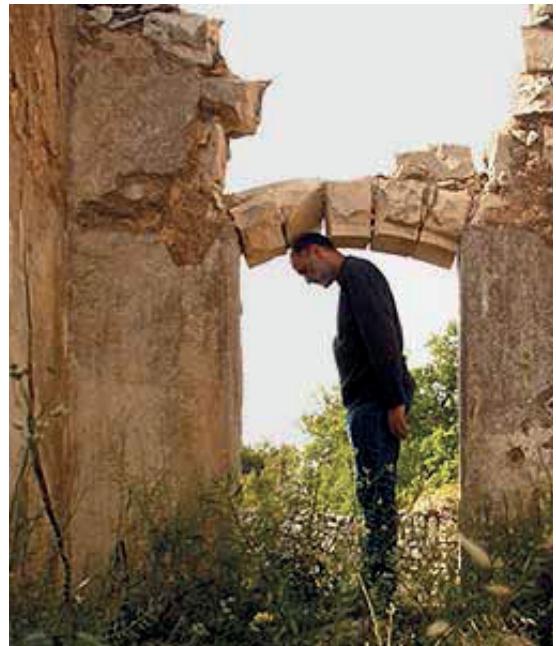


Fig. 1 Model Le Tikun, ReForm a model Hannah Farah, 2011



an autobiographical journey which evades the Lacanian schema of real, symbolic, and imaginary and renders reality⁴ as a phantasmagoria.⁵

Take the map of Bar'am/Bir'am: it stands by the cartographic rules relating to legend, scale and topography but contains an explosive narrative. (Fig. 2)

I see mapping as a process based on site/insight. My notion of mapping is of an architectural and artistic investigation, based upon cartography but only as a representational tool to create, in Giuliana Bruno's terms, an "atlas of emotions" for a route we know rationally but have not mapped or documented via our personal experiences both as cultural pilgrims and political wanderers.

We may argue further that mapping is also a locating mechanism. In line with Wimsatt's concrete universal, the art of mapping provides a particular location where the architectural projection will be developed through spatial site investigations. Once the site is discovered, the edifice is miraculously found.

Mapping redefines exhausted narratives and offers new ways of grappling with primal human questions-be it in architectural, political, artistic or environmental arenas. The approach seeks to relocate the empathic human gaze as the locus of architectural

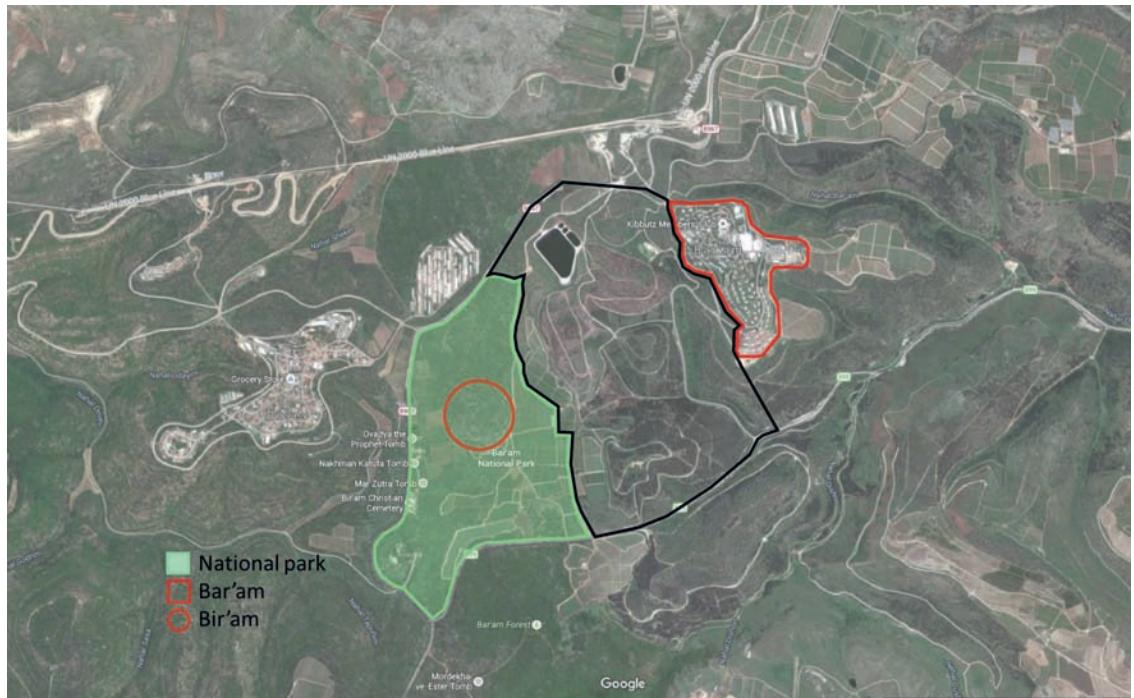


Fig. 2 Liminal Diagram © Nilly R. Harag



praxis.

The theoretical gate to the world of mapping enabled the transformation of the process of representing the world on maps; it became an academic investigation while simultaneously being able to render the inner voyage as a personal cultural exploration.

I aim to question boundaries by comparing their appearance on maps with actual remains. These observations will be used as a cultural trigger to study physical spaces. Place is never caught naked in itself; it is always part of the bigger membrane of a concrete fabric based on personal narrative. The art of mapping debris produces a broad cultural and political debate while potentially being able to introduce new practices into the architecture of conflict.

Just as Famadihana, the ceremony of 'the dead can dance', allows the living and the dead to reunite, I reopen the hidden relationship between the two neighboring villages of Bir'am and Bar'am located in northern Israel, close to the Lebanese border. Of these opposing neighboring villages, the village of [Kufr] Biram is discovered through its remains while Kibbutz Bar'am resides peacefully on a hilltop as a gated paradise, fully itself in the footprint of the agricultural lands of the other.

One is full of life while the other is dead. Emptied of its inhabitants. Silence of the debris. (Fig. 3, 4, 5, 6, 7)

The memory revealed in the liminal spaces between the two villages incorporates existential meaning, not ready-made historiographic facts, while at the same time giving support to nationalism and being used by it. The relationship between the two villages encapsulates the creation-narrative of the Jewish state in 1948, mostly on the sites of Palestinian villages and in the borderline configuration of the British colonial mandate and the remnants of the Ottoman Empire after its collapse.

Bir'am was a Maronite village, captured on November 29, 1948 as part of operation Hiram, in which Jewish forces cleared all non-Jewish villages along the Lebanese international border. Threatened by Jewish violence its citizens fled for their lives to Christian villages inside Israel and to refugee camps in Lebanon. (Fig. 8)

The land was taken by the fledgling kibbutz Bar'am and the village was left as debris. Villagers recall that as a 'friendly' village they were promised to be allowed to come back if they leave only for 48 hours. The promise was never fulfilled, and although the issue has entered political discourse on various occasions in recent years, the situation remains unresolved. Later in the 1950s, in order to prevent any return to farming, the lands and the village were declared a national park. The inhabitants of the



Fig. 3 Kibbutz Baram 2016 © Nilly R. Harag

Fig. 4 Kibbutz Baram 2016 © Nilly R. Harag

Fig. 5 Biram Debris 2016 © Nilly R. Harag



village were robbed physically and mentally of their roots. Ever since, it has stood as a mirror to its ancestors on its scattered ruins. Kibbutz Baram was established on its farmland. I would like to indicate how the next generations of displaced refugees kept their identity, memory and narrative, associated with the land as a dead country. In recent years both sides have even sought dialogue, trying to let a poetic justice prevail. (Fig. 9, 10)

The tactics are well known and nevertheless, as indicated by Noga Kadman, here in Bir'am all the following methods were used: forcing the citizens out, bombing the village to ensure no future use, establishing a new Jewish settlement in close proximity, using the agricultural lands, declaring a national park around the village while planting a forest. The name of the kibbutz was chosen to be phonetically similar—Bar'am replacing Bir'am—and the validity of a Jewish claim to the area established with the rehabilitation of the archeological remains of a synagogue, an act one might see as the operation of selective memory. (Fig. 11)

The process of forgetfulness is dynamic, unlike the fixed memory we carry within us. The use of short-term memory incorporates meaning as an active tool with the intention of sustaining identity. Objective history is too

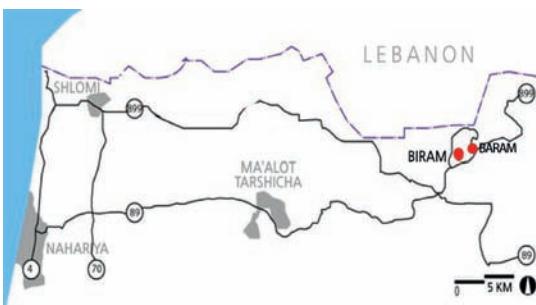
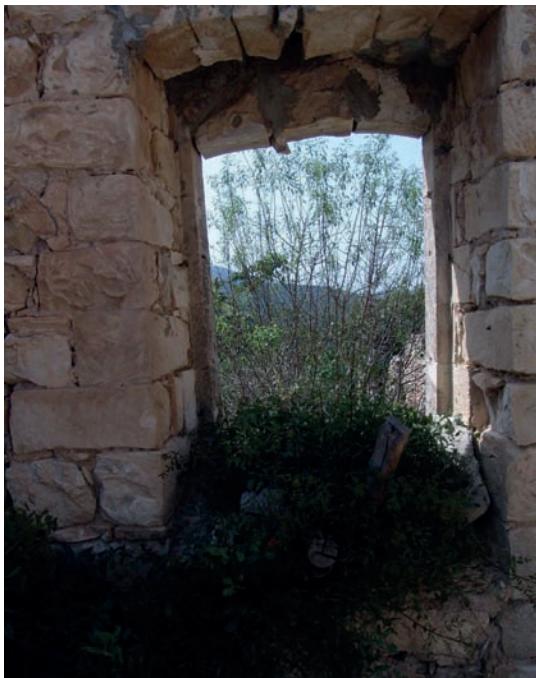


Fig. 8 Situation Map 2016 © Nilly R. Harag
Fig. 9 Biram Debris 2016 © Nilly R. Harag
Fig.10 Biram Debris 2016 © Nilly R. Harag



charged to be read. I see the constant need to set limits to historical narratives in order to project new creative ideas. The context in which the two narratives of Kufr Bir'am and Kibbutz Bar'am were invented was the intention to carry forward the memory of an event; acute conflict or even an invented occurrence. The Israelis use reminiscences of an ancient synagogue as a proof of a primordial belonging and ownership, while the refugees keep the debris as the prime vera-icona and physical embodiment of their lost identity and the injustice of their dispossession. Every year they return to memorialize while chanting the slogans of their injustice.

The displaced have created an enduring pilgrimage route to their village as a way to actively remember their autobiographical roots. The Church is in use as a praying shrine. (Fig. 12)

It is not by a chance that the pilgrimage date was set for Easter—the day of physical and mental resurrection. The concept of Via Dolorosa was reinvented.

It is in some quarters paradigmatic that we need to reshape the past in order to let our culture survive. One has to be able to see and sense the situation rather than be drawn into its layered complexities. Departing from acute memories can provide us with tools to contain an event and simultaneously progress towards a different continuation.

The mechanism driving life, after all, is based on two-way shifts between phantasm and reality, which creates a liminal space perceived as the concept of the uncanny. This challenges our perception and ownership of, authority over, and rights to every space we step on—in particular when it comes to contested land.

Collective memory might be defined as an active field of knowledge in which select past events construct or reconstruct ideas. This selection and construction is influenced by sociopolitical and cultural agendas motivated by cultural consciousness. Collective memory is then enlisted as an effective central mechanism for building identities in individuals and groups.

Following the line of thought introduced by the anthropologist Yona Weitz, we do not claim that there are no historical facts behind the arguments, but we nevertheless find memory to be structured as a comprehensive narrative, in line with Jose Saramago's observation that "we inhabit space but we are inhabited by memories".

The claim that alongside history is another medium, participating and simultaneously competing with it, raises the question of how we represent images and meanings on a particular timeline.

What makes a certain representation on a particular time line preferable and attractive? What is the authenticity of



Fig. 9 The emptied village (from Zochrot website) 1948
Fig. 10 The bombed village (from Zochrot website) 1950



particular historical memories?

A certain social process, with a complicated dynamic, has its own peculiar pattern in which individuals and groups remember, interpret, neglect or just selectively remember parts—events as defining their own identities. Basing herself on Maurice Halbwachs' work, Yona Weitz argues that legitimizing cultural codes shape the consciousness and identity of the individual (or group) while producing and regulating identity and consciousness. I have introduced a space which contains memory that can be read on a vertical timeline.

But can I argue that every space embodies vertical memory?

The organization of memory is by definition political. I suggest we use the invented memories that each of us carries, in order to establish new political agendas. I will go even further in suggesting that if we are willing to reopen memories we might be able to create social reunion as it occurs in Madagascar.

In his short article "The Psychical Mechanism of Forgetfulness", Freud argues that sometimes one has to forget in order to be able to see reality without being drawn into it. The current state of nationalistic desire, where all sides in any conflict seek to control memory, is overwhelming: the very attempt is dangerous. I will conclude by suggesting that we have to find a way to open all our

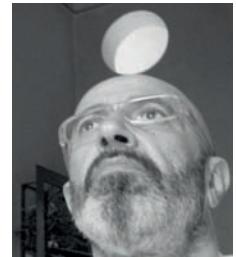
windows and doors and let memory through, as a means to personal transformation, and as a way to set out on the architectural journey to the mental and physical spaces—spaces of justice—"in between".

References

- Meron Benvenisti, [trans. Maxine Kaufman-Lacusta] *Sacred Landscape – The Buried History of the Holy Land since 1948*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 2000
- Mahmoud Darwish, [trans. Ibrahim Nuhawi] *Memory for Forgetfulness*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1982
- Peter Eisenman, "En Terror Firma-In trails of Grottexts", in Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York 1996
- Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. Verso, New York 2002
- Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago/London 1992
- Noga Kadman, *Erased from Space and Consciousness: Depopulated Palestinian Villages in the Israeli Zionist Discourse*, November Books, Tel Aviv 2008
- David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985
- Haviva Pedaya, "Spaces: Real, Symbolic, Imaginary and Reality", in Haviva Pedaya, *Expanses: An Essay on the Theological and Political Unconscious*, Hakibbutz Hameuchad, Tel Aviv 2011, pp. 21-28
- Irit Rogoff, *Tera Infirma. Geography of Visual Culture*, Routledge, Abingdon/New York 2005
- Antony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge/London 1992
- Yona Weitz, "Memory in the Shadow of Genocide: The Memory of the Armenian Genocide in the Armenian Community of Jerusalem", Ph.D. Thesis; The Hebrew University of Jerusalem 2010
- W.J.T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine and the American Wilderness", in W.J.T. Mitchell (ed.) *Landscape and Power. "Cristo's Gates and Gilo's Wall"* in W.J.T. Mitchell, Critical Inquiry, n. 32 (June 1, 2006). University of Chicago Press, pp. 261-290



Fig. 11 Baram Synagogue 106 © Nilly R. Harag
Fig. 12 Birim Church © Wikipedia



La morte e la tomba dell'architetto

The Death and the Tomb of the Architect

Lo scopo di questo contributo è discutere l'architettura funebre del corpo dell'architetto nel suo momento di transizione tra lo spazio dei vivi allo spazio dei morti e nella sua destinazione finale più o meno eterna. Il cimitero che comprende di chi progetta cimiteri per tutti gli altri è frammentato in una miriade di differenze e loci. Eppure questo spazio ha i suoi simboli e il suo immaginario.

Chi è l'architetto che progetta il cimitero per tutti gli altri, e come lei / lui vede il suo / la sua morte e la tomba?

L'ambizione di questo lavoro è quello di violare lo spazio intimo degli "ultimi desideri" dell'architetto.

Ci sono alcune aspettative, alcuni luoghi comuni, alcuni intenti adeguati o in comune, che potrebbero dare all'architetto una dignità specifica in relazione alla dignità che immaginiamo per la morte degli altri?

The aim of this contribution is to discuss the funerary architecture of the body of the architect in its moment of transition between the space of the living to the space of the dead and in its more or less eternal final destination. The encompassing cemetery of those who design cemeteries for everybody else is fragmented in a myriad of differences and loci. Yet this space has its symbols and its imaginary.

Who is the architect who designs the cemetery for all the others, and how does she/he see her/his own death and tomb?

The ambition of this paper is to violate the intimate space of the "last desires" of the architect. Are there some expectations, some commonplaces, some appropriate or shared intents that might give to the architect a specific dignity in relation to the dignity we imagine for the death of the others?

Claudio Sgarbi
Architect (IUAV), MS, Ph.D (University of Pennsylvania), Adjunct Research Professor (Carleton University) practicing in Italy and lecturing in several universities in Canada, Europe and United States. His major fields of theoretical research concern the image, role and gender of the architect, the relation between neurosciences and architecture, the building technologies and the relevance of architectural history in our contemporary debate. He has published several articles and a book: Vitruvio Ferrarese, "De architectura": la prima versione illustrata, (Franco Cosimo Panini Editore, 2004). He is working on a publication with the title Misconceptions. The Infertile Belly of the Architect.



All architects will go to hell. Because we are all so full of pride! The sin of hubris is our curse.

But this is how the architect thinks: "If we are all going to hell..... then can we, at least, design it?"

The title I have proposed is: "The death and tomb of the architect". It should be: "The death and tomb and the hell of the architect". Is there a proper way for an architect to get ready to die and be buried? How then?

This is one of those arguments that seems totally irrelevant on the even days and becomes tremendously interesting on the odd days. These aphorisms and notes are a revenge of one day upon another. They are the vendetta of the odd days.

Someone maintains that architects should be killed while they are still in the cradle. How many architects were indeed unborn! A huge number if compared with those who had not been killed soon enough, before causing irreparable damages.

Fortunately, we assume that all architects will, sooner or later, pass away. Can you imagine if we had Le Corbu still around with his *maison domino* sprawled around the world?

Well, this is, indeed exactly the problem! Architects, we assume, die, but, I argue, they do not die enough. They never fully die. In which form they keep showing off even long after being buried?Like Ghosts,

Zombies?.....

Notwithstanding all the possible hopes for a clinical critical terminal state of modernity, modernity never dies. The power of its radical error is outrageous and has an incredible inertia.

Notwithstanding all the announcements about the imminent death of architecture, architecture is not dead, or it is not dead enough. May be we are just burying HER cadaver (I say HER because architecture still posses a female body) – and the burial ceremony takes its time. Or....we are giving her an autopsy, a dissection in our anatomical theatre. I repeat "her" because the personification of architecture with a female body – the body of all the Muses – has been quite a commonplace for centuries (actually for at least two millennia). So "*over her dead body*" is taking place all what is taking place in architecture today, *post mortem*.

We have heard so many accounts from the paladins of the Death of Architecture and the Architecture of Death. We must assume that architecture is not fully dead. We must assume that a lot of architects have probably died in vain since our necrophilous discipline is still asking for more sacrifices before reaching a satisfactory gratification.

We keep talking about the imminence of this death. Death is immanent in architecture only if we assume that death is immanent

everywhere else – that is a very nihilistic position. "God made everything out of nothing but the nothingness shows through". I think that "SHE" architecture and WE architects last, nichilistically, too long. Actually the real problem is (HER and OUR) eternity. In reality we always share some fragment of eternity and most of the bad or goods things we do shall remain forever.

Indeed the problem is not death, the problem are the cadavers and their remains.

The architect's "death drive" is a boulevard flanked by the most renowned buildings in the world, with an endlessly retreating vanishing point. The architect drives through (the strip) with a luxury convertible car. The main risk is a fatal accident with another (drunk) architect driving in the opposite direction. (Fig. 1).

We are so proud of our skills that we forget to question their very intimate nature. The hero of James Joyce's novel *The Dead* is so passionately taken by his lust that he cannot believe that the object of his own desire was obscurely engaged in a love affair with a dead ghost! He, the craving lover, was going to take the place of a dead body, to become its substitute!

The desire of the other is unpredictable and there is a moment when my desire becomes the desire of the other. The hero's luxury must pass away (he is just a traditionalist high class gentleman) when confronted with



the necrophilous desire of his lover. This is exactly what happens with architecture.

The love affair between architecture and corpses.

Loos's sentence has become famous. "If we were to come across a mound in the woods, six foot long by three foot wide, with the soil piled up in a pyramid, a somber mood would come over us and a voice inside us would say: 'There is someone buried here'. *This is architecture.*" (Adolf Loos, *Architecture*, 1910) [Fig. 2]

How is it possible that this heap (sorites) of soil is architecture? Basically the heap of soil, piled up in a pyramidal shape, corresponds to the space occupied by the dead body below. It is this excess, hiding the deceased (ephemeral as it can be in this case), that which makes the wanderer in the wood to become aware of every destiny. The wanderer knows the paradox of the sorites, and may be this what the "voice inside" says. This is architecture. [Fig. 3]

Since our death is a current way of manifesting our destiny, what's the proper way for an architect to die? Poets and artists have heroic ways to die (often rooted in contradiction, curse and denial). Literary critics have been speculating very passionately on the proper way for a poet to die. *The Death of the Author* is a book that remains a point of reference for us.

The most direct answer, given by the people I

have interviewed, is: architects must die just like everybody else must die. But who are then these everybody else who must die and how are they supposed to die? Architects cannot escape the question because they are called upon to provide the "setting" where the death of the others takes place. Obviously the others are always those who die.

We are always and inevitably the spectators of other people's funerals.

The others are always those who die and we take care of the performance.

Procrastination seems one of our most practiced pastimes. Planned obsolescence would make an interesting counterpoint to this pastime.

If we pose the question directly there seems to be no answer and the question does not make sense at all. But if we confront the evidence then we have to make sense of it. Mnesicle died in a fatal accident on building site. Phidia was sentenced to death. Michelangelo died of age and consumption. Borromini committed suicide. Gaudi died of age, consumption, and of a fatal accident. Le Corbu died of age, consumption and drowning. Carlo Scarpa died of age, consumption and of a fatal accident (on building site). Gordon Matta-Clark died prematurely after a refused treatment. Etc, etc.....

Artists have been much more creative about



Fig. 1. The Architect's _Death Drive



their moment of conveyance. Yves Klein, "Leap into the Void", or Bas Jan Ader, more serious, "In Search of the Miraculous" are just two famous cases. Compared to the creativity in the search of a proper way to die exposed by the other artists, the architects' fantasy is rather scarce.

Investigate cases of architects who have killed other architects (literally or metaphorically). Find out which are the most common causes of fatal deaths between architects.

The theme of the suicide as a remedy for the remorse and the contrition, after a life spent celebrating the desire to show off, is really crucial for the architect. There was a famous poet who would not hesitate, when introduced to an architect in a public meeting, to slap him directly in his face, since, he maintained "if you are an architect you must have done something wrong". There is a story in which the architect is executed by the residents of a condominium, for being considered guilty of all the faults that are present in the building. Killing the architect is an extreme remedy, but it is a vendetta that makes sense.

In the movie "The Belly of an Architect", the architect Stourley Kraklite commits suicide by jumping from a balcony of one of the many boastful monuments of the corrupted Rome right at the moment when his most profound disillusion about creativity became blatant, right at the moment when his wife – full of grace – loses her waters to give life to

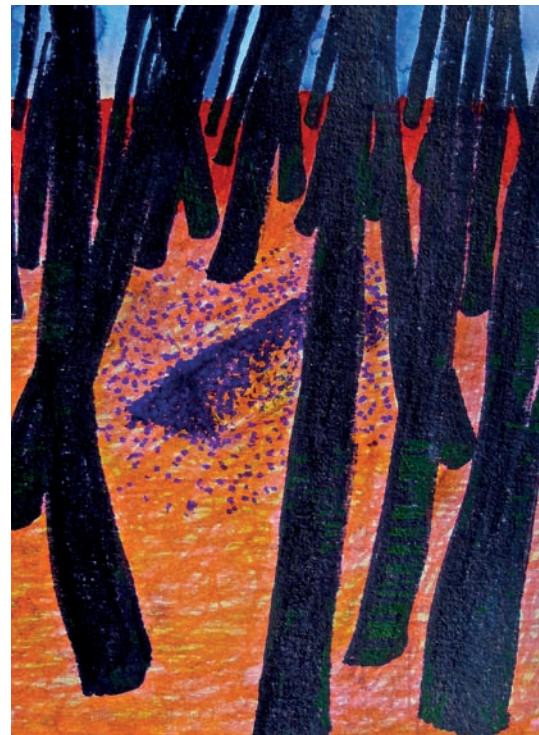


Fig. 2 This is Architecture

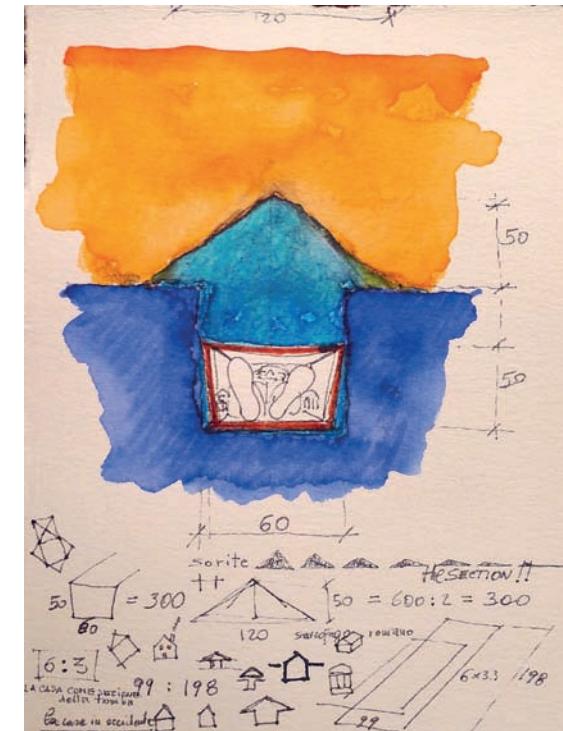


Fig. 3 Burial Excess. Sorites



a creature from inside.

Suicide is a practice that keep inspiring architects. There is even a well-known webpage labelled "Death By Architecture". However there are always too many survivors. The first in the list of preferences, as an ideal way of dying for an architect, is the so called "natural death": after a peaceful retirement, while he reads the last monograph published by Electa or Skira on his first-and-foremost achievements in the realm of international architecture, comfortably lying down on his favourite harm-chair, the architect falls asleep and dies.

Second on the list is (this is architecture students degenerative attitude): to be struck with heart attack in the throws and passion of love. This is a bit problematic because either you coordinate it very accurately with your partner or it turns out to be very embarrassing for the survivor!!! Moreover this type of death can be classified under the category of "death upon arrival". So, for the architect of the past this would be "dyeing on the building site". But this is not currently applicable any more – since it would have tremendous consequences on the liability frame, the building site timeline, the contractor, the client, the security coordinator....etc.

So if death in ecstasy is the goal, to avoid abashing the partners, we might have to rely on a more solitary kind of entertainment.

But to die in front of a computer screen while on Rewit, or Rhino, or Archicad (or other porno web pages) is neither appealing nor dignifying.

The death of Imhotep (mythical architect/magician/priest) deserves much attention. I will only refer to the 1932 movie directed by the legendary Karl Freund with Boris Karloff acting as Imhotep. It's a love and death story the one that ties the Imhotep and the princess Ankh-es-en-Amon. According to the movie director and the scriptwriter, the Pharaoh condemns the architect to suffer "the Nameless Death": a process of wrapping the body in bandages and burying him alive (eaten alive by beetles in the later version of "The Mummy"). Then the sarcophagus containing the architect and the magic Scroll of Thoth are buried together in a secret location, all the slaves who took part in the burial are killed by guards. And, to make sure that no one knows about Imhotep's secret, also the guards who killed the slaves are killed; which turns the process into an unrestrainable and uncontrollable sequence of deaths.

The theme of the architect as being damned to a tragic end, remains a constant into the universal fantastic.

Architects are buried (literally beyond metaphorically) or killed by wealthy clients in order to protect a secret they share or just in order not to replicate the achievement (the

secret knowledge) they have gained during the process of construction of uniquely customized buildings. I believe that this is a habit just to avoid paying the bills. It was dramatized by clients to hide the practical scope of the action. The clients should know that, if they kill us in order not to pay the bills, we will never fully die and will certainly show up very ferociously at a later date!!!

During excavations in the north of Italy a skull was found demonstrating a death inflicted with a brick forced into the jaws of the victim. The archaeologists are still investigating.

Violent homicides must for sure have been perpetrated upon architects, their bodies being dismembered and violated. A violent death can be easily inflicted with a brick. It is superfluous to point out the logic behind: "Architect killed by a brick that did not want to be an arch".

There are no reported cases of literal cannibalism between architects (while there are many cases of phenomenal cannibalism). There are many reported cases (both literal and phenomenal) of necrophilia.

The case of Borromini's suicide, is one of the most interesting cases of architectonic suicide, mostly because of the competing relationship with Bernini. The typical psychotic (homoerotic) envy was sublimated by Borromini into suicide in order to private the other (Bernini) of his inspiring counterpart. The death of the one leaves the



other creatively incomplete (halved). (Fig. 4) The suicide of the architect who designed the Corviale is a popular myth. We go back to the idea that the architect should be conscious enough to punish himself fatally when the mistake is evident. But plenary indulgencies are constantly promoted by the politburo and the architects buy them all. (Fig. 5)

The architect of the Corviale actually seems to have died of a heart attack during a violent discussion about his project. And this would be an interesting case to be carefully analysed.

There are two architects' deaths which I would like to compare. The one of Michelangelo and that of Carlo Scarpa.

Michelangelo is profoundly concerned about the design of his own tomb, but he decides to leave it incomplete. Very interesting is his decision to retreat, when the end of his life becomes immanent, in a humble isolation (even if he had accumulated a considerable amount of money). The extremely modest retreat, the decision to sculpt his Pietà with a marble block that was rejected because of its imperfections and the decision to burn most of his drawings before his death, CONTRASTS noticeably with the expropriation of his corpse (which was said to emanate an extraordinary perfume even several days after death), an expropriation perpetrated by the Florentine academia and politics. The funerals and the apparatuses were majestic. All the students

of the *Accademia del Disegno* had to touch Michelangelo's corpse which was then buried in a pompous monument, contrasting deeply with Michelangelo latest frugality. Carlo Scarpa was not interested in using his money sparingly but I would like to point out the choice of a very modest location for his personal tomb - modest if we compare it to the blatant celebration of the tomb of the Brion family.

Both Michelangelo and Scarpa seem to be interested in exposing with moderation the last remains of their mortal life, probably, I suppose, for the purpose of making amends, asking pity for their sins. As if they were aware of the inevitable sin of hubris that the architect seems damned to commit. (Fig. 6) The myth of Daedalus is saturated with hubris. It is interesting to notice that in order to appease the supernatural forces, for he himself had reiterated this sin, he has to sacrifice a victim: his young son. The death of Icarus.

The architect sacrifices the other, not yet fully formed architect, deepening his guilt and his curse. We are infested by architects who make other people die in order to continue to perpetrate their self-celebrations. Architects are serial killers and they have a perfect plan to avoid consequences: the relations between the act and outcome (the cause and the effect) are never immediate and this is the method the killers have excogitated to



Fig. 4 Borromini's suicide



avoid serious penalties and to perpetrate the crime. (Fig. 7)

Another mythical master builder (known also with the name of Manole) sacrificed a woman, his wife or a passer by (according to the several versions of the myth), before meeting with his own death falling miserably, while trying to fly away, from the roof of the very building he had designed and built. (Fig. 8)

A deferred homicide is something that architects constantly commit. We always end up killing others; in many cases we do it very softly. The others always end up dying in the buildings we design! We have been killing them softly in order to provide us with corpses to be buried in the very cemeteries we design - in other words we create the need for a drama we know how to satisfy visually and formally. The house is a shelter to introduce us inadvertently into death. The city is an introduction to the cemetery - even if someone maintains that the latter anticipate the former.

The intermittence of death and the intermittence of cemeteries frame the landscape of our survivals. But fortunately we forget about it. Architects cultivate forgetfulness.

Architects are very creative in killing the others but they need to be more creative about killing themselves.

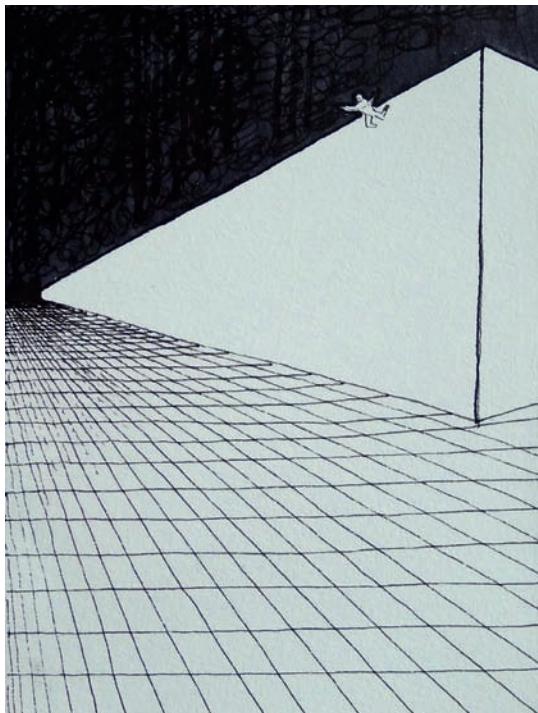


Fig. 5 The Architect's Suicide



Fig. 6 Carlo Scarpa's Burial



If we analyse the tombs of architects, we realize that the field of research is still uncontaminated. We need to have access to testaments (and testaments are private acts that are not always available), in order to provide an accurate account on the last will of the architects.

The tombstone is meant to manifest a simple reference or a principle rooted in the career of the architect. Good examples are the tombstones of Buckminster Fuller, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, Bruce Goff. We should open the discussion about the archaic tradition of the likeness between buildings and portable urns, the "houses of the soul" or "*minima domicilia*".

I just want to point out the coherence established in the case of the tombstones of Mies Van Der Rohe and Adolf Loos. Coherence after death. This is what we all claim: the tombstone must proclaim a continuity of the principles established in the lifetime. But: does the tombstone look like a building designed by the architect or does the building look like a tombstone? The necessity to make life coherent with death is one of the many paradoxes we are bound to expose.

How many tombstones and funerary monuments were taken as a reference for the architecture of the living? John Soane's funerary pavillion is just one of the most interesting cases. Fate wanted it to become



Fig. 7 Daedalus Flying on Icarus' Relics



Fig. 8 Mastro Manole's Deadly Flight



the famous British telephone boot and since then the shape has reached a different eternity.

Le Corbu tomb is another interesting topic of discussion but I would like to point out here just the sublimation of his death: his desire to retreat into silence, the reiteration of the testament, the procrastination and the wait for the death through *The Poem of the Right Angle* (a reflection on the ineffable nature of space), and the final enigmatic text *Mise ou point*, finalizing the Euclidian dilemma on the point (something whose part is nothing – *semeion* or *stigmata*?) and its fixation. The issue of drowning into the sea is really crucial. And even the final moment bears significance: did Père Corbu eventually try to save himself while he was drowning by waving his famous hand crying for help? Would this eventual extreme inappropriate act corrode his glory? We have to pay particular attention to what we do right up to the end. (Fig. 9)

The image of the architect who dies while receding back in order to see his creation from a distance (the “sweet” fatal perspective, or the literally “accidental” (“inverted”?) perspective) is also crucially important for this research. The fact that it was reported as a primary injury and/or the final cause of death in several cases (Carlo Scarpa’s being the most famous one) is fundamental. (Fig. 10)

Architects often step back to better see what they are doing (now just to take pictures) and (since they are not like Janus with eyes also in the back), they can fall miserably (like Taletes) and fatally. After the “Nude Descending the Stairway” (the last painting of Duchamp) we could have the Dude Descending to Hell as the last fatal accident in the life of the architect. (He will certainly go to hell because this receding, this stepping back in order to see the creation from a privileged distance is obviously a sin of hedonism). (Fig. 11)

It would be important to give some suggestions about how to practice “euthanasia for architects”, that is an appropriate ways to “leave the scene”.

The idea of an extremely passionate dedication to INCOMPLETENESS, a full commitment to a design that contains a very good reason to be unfinished (non-finito), seems comforting. This does not mean absolutely to be inconclusive, but to find a good reason to pass on the end.

This is the most heroic choice that architects should make to celebrate their passing: to dedicate all moments of their immanent death to the most indeterminate project they can think being worth to be handed on to others. (Fig. 12)



Fig. 9 Drowning Le Corbu

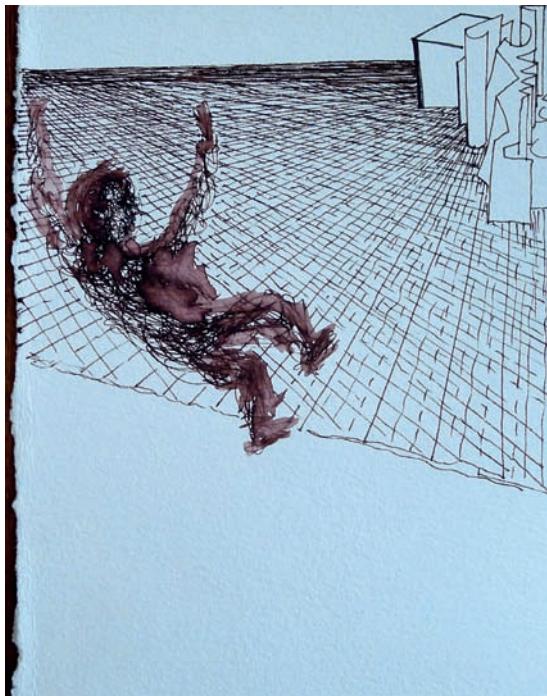


Fig. 10 Receding Architect. Perspectiva Accidentalis

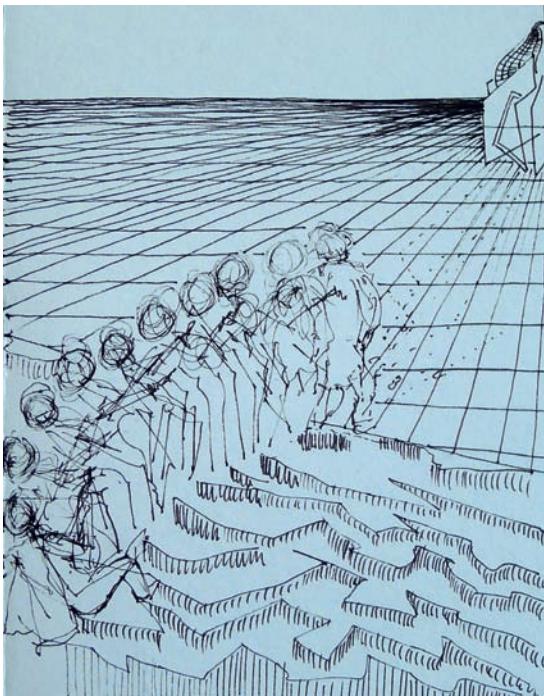


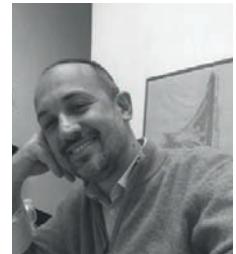
Fig. 11 Dude Descending to Hell



Fig. 12. Tomb Carrier

SESSION IV: ASPETTI SOCIO-POLITICI

SESSION IV: SOCIO-POLITICAL ASPECTS



Morte e vita. Nuovi equilibri nel paesaggio italiano

Death and life. New balances in Italian Lanscape

Questo articolo analizza le modifiche più recenti in spazi funerari rispetto ai nuovi riti, credenze e comportamenti sociali in Italia. Mentre negli ultimi due secoli, la geografia della morte veniva disegnata solo da cimiteri extraurbani, oggi le nuove tendenze agiscono moltiplicando i luoghi all'interno dei contesti urbani. Ci sono diversi fattori che contribuiscono a questo cambiamento. In primo luogo, il nuovo profilo multi-religioso della società italiana contemporanea e la sua crescente laicità stanno amplificando la richiesta di spazi in cui celebrare con un senso di dignità tutti i tipi addio rituali. Questo ha aperto un tipo di mercato per agenzie di pompe funebri o "case funerarie", mai visto prima in Italia. In secondo luogo, una più ampia accettazione sociale della cremazione (recentemente approvato dalla Chiesa cattolica) introduce la possibilità per uno spostamento delle ceneri in case o in cimiteri privati, anche all'interno di ambienti urbani.

This article will analyze the most recent changes in spaces for the dead with respect to new rituals, beliefs and social behaviors in Italy. While in the past two centuries the geography of death was one designed only by extra-urban cemeteries, today new trends are acting to multiply funeral places within urban contexts. There are several factors contributing to this change. First, the new multi-faith profile of contemporary Italian society and its growing secularization are amplifying the request for spaces in which to celebrate all kinds of funeral or farewell rituals with a sense of dignity. This has opened a market for funeral homes or "case funerarie", never seen before in Italy. Secondly, a wider social acceptance of cremation (recently approved by Catholic Church) introduces the possibility for a displacement of ashes in houses or in private cemeteries, even within urban settings.

Luigi Bartolomei

Ricercatore rtd presso il DA — Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, collaboratore de "Il Giornale dell'Architettura" dal 2008. Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica, presso il Dipartimento di Architettura è docente di Composizione Architettonica e Architettura del Paesaggio e delle Infrastrutture. Su questi temi collabora con università italiane ed estere, partecipando al dibattito scientifico mediante numerose pubblicazioni.

Parole chiave: **Architettura funeraria; Pompe funebri; Camere ardenti; Laicità; Cimiteri**

Keywords: **Funerary architecture; Funeral Home; Farewell Rooms; Secularization; Cemeteries**



Introduction¹

Two different trends are acting in Italy and changing its traditional religious profile and its relationship to death and burials.

The first is the rise of secularization, gradually increasing its strength with urbanization and industrialization (Acquaviva, 1961) emphasizing the differences between towns and countryside, and, above all, between the northern and southern parts of the country (Cartocci, 2011).

In addition, a second factor recently emerged in Italy to radically change its social and religious landscape is the massive phenomenon of migration, totally nonexistent before the second half of the 1980's and now visible and pervasive in all sectors of social and economic life, thus updating the historical multiculturalism of Italian society (ISTAT, 2007; Caritas Migrantes, 2012; Bombardieri, 2011). This article summarizes preliminary research conducted within Bologna and Ravenna, a town which deserves particular attention in relation to sacred architecture of new religious groups in Italy because of the considerable presence of a foreign population in the provincial area (12.16% of the total population - Osservatorio Immigrazione, 2013) and the recent construction and inauguration of one of the first Mosques in the Region.

Farewell Room

Both secularization and emerging multi-faith groups beg for new spaces to celebrate lay farewell and new religious funeral worships

with dignity. The same demand comes from all religious groups recently arrived in Italy following contemporary migration patterns which were previously negligible and/or absent in the country. The lack of adequate space for atheist or non-Catholic citizens for funeral rituals risked to be perceived as a mild form of discrimination towards these groups. This prompted a change in regional laws² which allowed and promoted "Sale del Commiato", namely "Farewell Rooms", beginning with Lombardia, (L.R.22/2003) and Emilia-Romagna (L.R. 19/2004).³ "Farewell rooms" are places in which only a closed casket is accepted and rituals can be celebrated. In Bologna (Emilia-Romagna), a "Farewell Room" has been fitted out in the ancient elliptical Pantheon of Certosa Monumental Cemetery with artistic work by Flavio Favelli (Bartolomei-Praderio, 2010). In Ravenna (also in Emilia-Romagna), as in many other recent funerary architecture,⁴ a farewell room is connected with the new crematorium, close to Candiano Canal, in an evocative architecture by Bruno Minardi which recalls the one of local ancient fishing-cabins dressed up with Cor-Ten steel panels (Bartolomei, 2012).

In both cases, the communication of a sense and a meaning to these spaces is not due to religious symbols but indeed only to art (Bartolomei, 2011a). Art strengthens the versatility which is requested of these new spaces for funeral rituals with regards to both symbols, and spatial configurations. Farewell rooms can indeed

act as scenography for different religious rituals and also for lay ones whose liturgy changes from time to time in the attempt to adhere to and celebrate the historical and psychological personality of the deceased (Bartolomei-Praderio, 2010).

"Case funerarie" or "Funeral Homes"

The growing incomprehension of the anagogical and esoteric language of the liturgy, specifically the Christian⁵ one, can be considered one of the main reasons for the need of new liturgies to customize the last farewell. What is required is the possibility to celebrate the specific personality of the deceased (Sozzi, 2001), and thus inevitably reflect the contemporary trend in a renewed attention to the body, which is without doubt one of the most evident tracks of the singularity of each individual life.

Hence, farewell rooms immediately reveal their limits since the casket must be closed; furthermore this is already possible in any public or private space, upon authorization from the municipality.

It is because of this attention to the body that more and more obituaries and morgues recently became spaces for prayer, rituals, sharing of intimate feelings and emotions although these spaces were originally developed for the scientific observation of corpses. In these new conditions, they suddenly show their completely inappropriateness, both in relation to their size and their ambiance.⁶

While in countryside the average size of



familiar houses still allows inhabitants to preserve strengthened traditions and to host the funeral wake, within the urban context, the average apartment size does not allow for a traditional farewell space within the home. In addition, most deaths typically occur in hospitals (Pinkus, Filiberti, 2002; Monti, 2010). Thus, it has become common practice to bring the deceased to hospital morgues and to expose them in that environment for the last viewing.

In this way places built as extensions of legal medicine pavilions in the first decades of XX century, that is places for scientific observation of corpses, suddenly became spaces for last farewell despite their cold and aseptic aspect even contrary to the intimacy and sensitivity of the moment. Furthermore, places thought to be simple depots for corpses immediately reveal their unsuitability in terms of size when they become filled with whole family groups that come to see and bid farewell to their beloved ones.

It is because of these conditions that many private funerary enterprises are building "Funeral Homes", where corpses can receive "tanatopraxis"⁷ treatment before being exposed to the last viewing. Funeral Homes are undeniably the most relevant news in the Italian market of funerals and in the taxonomy of architectural Italian typologies. In fact, for the first time in Italian history, funeral homes are private buildings which absolve the functions of observation previously typical and proper only of public

institutions. Despite the fact that all regional laws introducing "farewell structures"⁸ underline that they must be open to everyone, funeral homes are indeed the first private structure for rituals in Italy. Inside these structures, it is possible to celebrate those rituals which were once celebrated inside homes as, for example, funeral wakes, or lay last sight to the dead. The funerary Mass however, is not allowed in such spaces, as the Bishop of Modena established as soon as one of the most prestigious funeral home in Italy opened in his Diocese (Bartolomei 2011 b):

"To celebrate the funeral it is required to go into the Parish of the deceased [...]" and, in any case, "it is not possible to celebrate funeral rituals in mortuaries or burial chambers [...] or in other spaces also used for non-Christian or lay rituals".⁹

Completely unknown in the Italian landscape until 1995, there are now more than 100 Italian Funeral homes, the majority within the northern part of the country, conquering sub-urban or industrial areas, declaring a general reference to an unspecified American model of management but without the same possibility of customization. Many cases are merely simple extensions of industrial warehouses where funerary companies store their cars. In Italian Funeral Homes technical spaces are strictly separated from the public ones, and all paths dedicated to corpses are differentiated from the ones dedicated to the public. The first ones are hygienic, sterile spaces, the second ones

are house-like spaces, furnished in what is intended to be a desired style of the middle class, often ceding to a chaotic and kitsch juxtaposition of furnishing and objects.

Inside Italian funeral homes, private farewell spaces constitute of a wake room, arranged to expose the deceased and an anteroom where family members can sit and express condolences away from the intimate emotional density of the space where the last viewing takes place.

Contemporary Italian funeral homes, as American models, offer common spaces for coffee breaks and lunches, but, on the contrary of their American precursors, the degree of customizability of their chambers is restricted to monitors where pictures and videos can roll, and where music can celebrate and represent deceased's personal tastes and profile. The remaining furniture is unmovable and permanent.

If, on one hand, the lack of customizability definitely distinguishes new Italian funeral homes from American models, on the other hand the lack of architectural care distances them also from most advanced European models, that is especially Spanish ones, which have been already recognized as examples of outstanding contemporary architecture.¹⁰

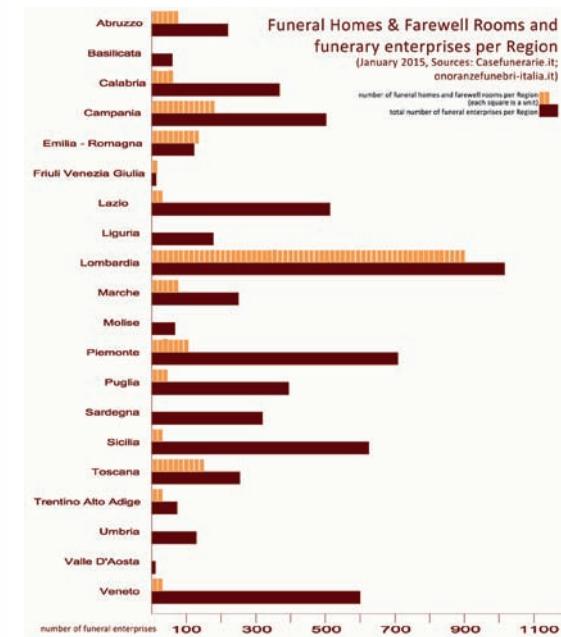
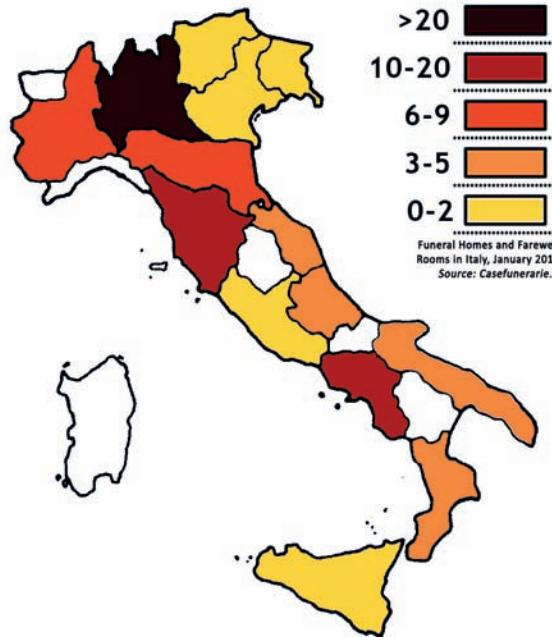
The lack of a meaningful design for funeral home architecture in Italy appears to be the result of various aspects I will attempt to enumerate:



a. The undeniable overcrowding and inappropriateness of contemporary morgues is not enough to establish an alternative, neither in behaviors, nor in spaces: architecture struggles to find a program, ie design layout, which is without tradition for this kind of use.

b. In addition to the expenses involved in building a funeral home, the legal process is severely severed since legislation is different from Region to Region. Italy lacks an overall national regulation¹¹ for funeral homes and thus implicitly discourages the construction of new ones.

c. Public debate on new spaces for funeral rituals is extremely recent and highly localized (it varies from city to city) in Italy. The Participatory Design for Ferrara new farewell citadel¹² and "Tanatospace", the first exhibition on funeral homes in Italy,¹³ cannot be considered the beginning of a wide public awareness even though there was some interest within national media.¹⁴ Furthermore, funeral enterprises continue to struggle to open new offices or branches in urban areas because of the antagonism of inhabitants who are afraid of a consequent devaluation of their properties: an economical effectiveness of superstition.



Transformations in cemeteries

Secularization and multi-faith societies are challenging the architecture and the organization of cemeteries, which in Italy, for the most part belong to municipalities

Fig. 1 funeral homes and farewell rooms in Italy: regional distribution. (source: Casefunerarie.it, January 2015)

Fig. 2 Actual distribution of Funeral homes and farewell rooms in Italy (January 2015) in relation to regions. (Sources: www.casefunerarie.it; www.onoranzefunebri-italia.it)



(Bertolaccini, 2004). Urban cemeteries are becoming mosaics of different burial traditions, organizing themselves in a "Cluster geometry" (Bartolomei, 2012). The main cause of this new fragmentation in the inner space of ancient cemeteries is due to the possibility offered by the National Law (DPR 285/1990)¹⁵ to foreign communities and to all religious groups other than Catholic to ask municipalities for special burial places in cemetery zoning. This law appears to favor minority groups since it is assumed that Italian cemeteries will remain predominantly catholic. However, this is not the case in Italy today, due to both secularization and the waning political power of Catholicism which has definitively lost its qualification as State Religion in 1984 with the revision of Lateran Pacts (Cavada, 2009).

Karl Scheffler seems to be almost a prophet when, in his 1913 work "The Architecture of Metropolis", states: "soon there will be no Catholics, Protestants or Jews cemeteries at all but only civic central cemeteries, as soon as epochal tendencies will gain the upper hand. The Church loses more and more its dominion over the cemetery, since, instead of the blessing of the priest, seeks only the public display of the body. Municipalities get the upper hand on the legacies".¹⁶

If, on one hand, the fragmentation of cemeteries reflects that of towns, from another point of view it collaborates to reduce their cultural and spiritual identity, discouraging their use and favoring new rituals and places for burial.



Fig. 3 The new crypt for ashes in San John The Baptist Parish in Montecalvo (Bologna - Photo by Luca Melechi)



On the other hand, if within lay spirituality, the private custody of ashes or their dispersion in nature can be interpreted in several cases as an escape from unsatisfactory burial alternatives; catholic parishes have begun to demonstrate a particular care for mortal remains and special places for urns within churches. This option is of particular interest with respect to theological and liturgical considerations (Chenis, 2006) because of the evidence and somewhat visible closeness you might perceive between the living Church and the celestial one in the same place of Eucharist.

This choice to favor ashes chapels could be promoted by other religious groups or lay associations hence re-introducing the dead inside towns and permitting again the living to dwell closer to the tombs of the fathers, thus re-discovering an ancient tradition.

Conclusions

Despite their different origins, vocation and identity, which this paper would like to focus on and distinguish, both farewell rooms, new Italian funeral homes and columbariums for ash storage show new and deep changes in the relationship between "the city of dead" and "the city of the living". Specifically, this fracture appears to be at the beginning of a crisis, opening to a new sort of melting among the dead and the living whose premise is the dissolution of the Napoleonic cemetery. Its ashes seem able to generate a new dispersion of the dead among the living.

This inverting trend which since the time of Enlightenment, ostracized dead from urban boundaries, founding death as one of the most significant taboo in European Society (Aries, 1975).

The indirect results of secularization and of new emerging multi-faith societies allude to a possible reconciliation between death and life which is the most important result of this new way of Italian death.

1. This paper constitutes a revised edition of the one has been selected and presented at the 2014 Architecture, Culture and Spirituality Symposium (ACS6) in Toronto.

2. The matter of the protection of health is attributed by the Constitution to the State – which sets out its basic principles – and to Regions which lay down the rules of retail. Emilia Romagna, L.R. 19/2004; Marche, L.R. 3/2005; Puglia, L.R. 34/2008; Veneto, L.R. 18/2010; Piemonte, L.R. 15/2011; Friuli Venezia Giulia, L.R. 12/2011; Abruzzo, L.R. 41/2012; Campania, L.R. 7/2013.

3. See also: Sereno Scolaro, 2013

4. The same solution in Bologna crematorium, in a different architectural style (Bartolomei, 2012 b)

5. Already denounced by the Italian Conference of Bishops (CEI) in 1983, that is twenty years after Sacrosanctum Concilium (CEI, 1983)

6. As it has been recently shown by a 2009 research on hospital morgues, coordinated in Piemonte by Rossana Becarelli, available at <http://www2.ares.piemonte.it/cms/umanizzazione-documenti.html>

7. Embalming treatments are forbidden in Italy.

8. Only Veneto, Friuli-Venezia-Giulia and Abruzzo have now a legislation which distinguish funeral homes from farewell rooms.

9. Antonio Lanfranchi, Vescovo di Modena e Nonantola, *Istruzione sul luogo di celebrazione dei Funerali*, 2011, June the 24th; [eng. trans. "Instruction on the place where to celebrate funerals"]

10. Recently Spanish funeral architecture reached outstanding and already famous results, such as the Municipal Funeral Homes in

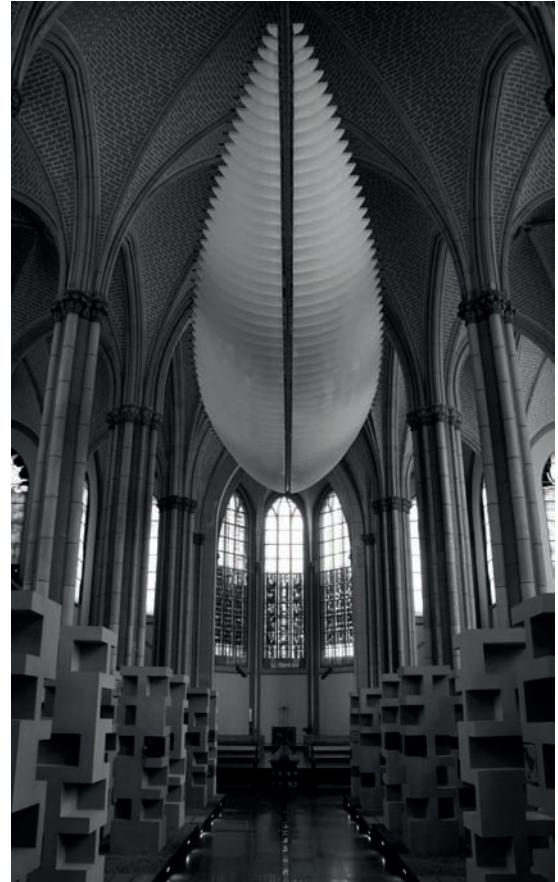


Fig. 4 Architecture for ashes inside St. Joseph Church in Aachen (Germany - Photo by Tino Grisi)



Terrassa and in Léon (both by BAAS Architects, respectively 2002 and 2001, and the one in Pinoso, by COR asociados, 2010. BAAS' works have already been published in M. Felicori, *Gli spazi della memoria: architettura dei cimiteri monumentali europei*, Luca Sossella editore, Bologna, 2005 [Eng. Trans. "Spaces for remembrance. Architecture of Monumental European Cemeteries"]; The Phaidon atlas of contemporary world architecture, Phaidon Press, London, 2005, p. 209, p. 216.

11. For a complete and up-to-date analysis of Italian laws on funeral policies, cfr. S. Scolaro, *Manuale di Polizia Mortuaria – La disciplina nazionale e regionale*, [eng. Trans. "Manual of funeral law – National and Regional legislation"] Maggioli Ed., Sant'Arcangelo di Romagna, 2013.

12. This program had as his result an architectural competition which has been won by Tomas Ghisellini Architetto (<http://www.comune.fe.it/index.phtml?id=3143>). All architectural proposals have been published in "La cittadella del Commiato a Ferrara", edited by Ferrara Municipality, 2012

13. Bologna Urban Center: 2013 from June 25 to July 20

14. Tanatospace exhibition has been the object of a national radio broadcast "Fahrenheit" on 2013, June 25th, [FahreScuola: Tanatospace a Bologna – engl. trans.: "Fahreschool: Tanato-space in Bologna"]. The exhibition was also presented in an article on national newspaper "Avenir", 2013 july 11st, p. 22.

15. DPR 285/1990, art. 100 : "1. Cemetery zoning [...] may provide special and separated wards for burial of dead people professing a religion other than Catholic. 2. To foreign communities who claim for a special department for the burial of the bodies of their countrymen, an appropriate cemetery area can also be given in licence by the mayor"

16. K. Scheffler, *L'architettura della metropoli e altri scritti sulla città*, [eng. trans."Metropolis architecture and other writings"] a cura di R. Mercadante [Milano: Franco Angeli ed., 2013, p. 125] [Original Edition in Berlin: Bruno Cassirer Berlag,1913]. This work was already known in Italy thanks to M. Cacciari's essay "Metropolis. Saggi sulla grande città in Sombart, Endell, Scheffer e Simmel", [eng. trans. "Essays on big city in Sombart, Endell, Scheffer and Simmel"] ed. Officina, Roma, 1973

References

- Sabino Acquaviva, *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale*, Edizioni di Comunità, Milano 1961; [eng. trans. "The Eclipse of the holy in Industrial Society"], Blackwell, London 1979]
- Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en occident: du moyen age à nos jours*, Editions du Seuil, Paris 1975; [eng. trans. "Western Attitudes toward Death: From Middle Ages to the Present"], John Hopkins University Press, Baltimore 1974]
- Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri: dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, [eng. trans. "Cities and Cemeteries: from Middle Ages legacy to XIX century coding"] Kappa, Roma 2004
- Luigi Bartolomei, Giorgio Praderio, *New architectures for funeral houses in contemporary secularized Italian society. Premises and results of an interdisciplinary university research activity*, in "Annales Universitatis Apulensis, Series Historica", Alba Iulia: Special Issue 2/2010, pp. 469/480
- Luigi Bartolomei, *Places for a cult of memories in the Italian post-secular city*, in "Annales Universitatis Apulensis, Series Historica", Alba Iulia: Special Issue, 2011
- Luigi Bartolomei, *"A Modena la seconda Funeral Home italiana"*, [eng. trans. "In Modena the second italian funeral home"] in *Il Giornale dell'Architettura*, Allemandi editore, Torino, Ottobre 2011, n.98, p.5
- Luigi Bartolomei, *Evoluzioni contemporanee nell'architettura funeraria*, [eng. trans. "Contemporary Evolutions in funeral architecture"] CSO, Bologna 2012
- Luigi Bartolomei, *"A Bologna il nuovo Crematorio"*, [eng. trans. "Bologna new crematorium"] in *Il Giornale dell'Architettura*, Allemandi editore, Torino, Dicembre 2012, n.99, p. 3
- Maria Bombardieri, *Moschee d'Italia: il diritto al luogo di culto. Il dibattito sociale e politico*, [eng. trans. "Italian mosques: the right for places of worship. Social and political debate"] EMI, Bologna 2011
- Maria Canella, *Lo spazio della morte. Alle origini del Cimitero Extraurbano*, [eng. trans. "The space of death: the origins of extra-urban cemeteries"] in "Società e Storia", n.9/2002, pp. 769 - 773
- Caritas e Migrantes, *Immigrazione: dossier statistico 2012: 22° rapporto sull'immigrazione*, [eng. trans. "Immigration: statistical dossier 2012: 22nd report on immigration"] IDOS, Roma 2012
- Roberto Cartocci, *Geografia dell'Italia cattolica*, [eng. trans. "The Geography of Catholicism in Italy"], Il Mulino, Bologna 2011
- Paolo Cavana, *Mutamenti culturali ed evoluzione legislativa in Italia*. In Gabriele Strada, *La morte e i suoi riti per una celebrazione cristiana dei funerali. Atti del convegno regionale di Imola 1-2 giugno 2009*, [eng. trans. "Cultural changes and legislative development in Italy"], in "Death and its rituals for a Christian celebration of funerals"], Edizioni San Lorenzo, Reggio Emilia 2009, pp. 51-53
- CEI- Episcopal Commission for Liturgy, *Il rinnovamento liturgico in Italia*, [eng. trans. "Liturgical Renewal in Italy"], 1983 September 23rd, also available on <http://www.chiesacattolica.it/>
- Carlo Chemis, *Evangelizzare la cremazione per una icona della Chiesa. I termini della legge 130 del 30 Marzo 2001*, [eng. trans. "Evangelize cremation as an Icon of the Church"] in "Rivista Liturgica", Edizioni il Messaggero, Padova, September/October 2005, n.5, pp. 756-780
- Istat, *Indagine conoscitiva sulla immigrazione e l'integrazione*, [eng. trans. "fact-finding inquiry on immigration and integration"] presented at the National Statistical Institute Audition to the Italian parliamentary control committee on Schengen Agreement fulfillment, Roma 2007 February 21st
- Antonio Lanfranchi [Bishop of Modena and Nonantola], *Istruzione sul luogo di celebrazione dei funerali*, [eng. trans. "Instruction on the place where to celebrate funerals"] issued in Modena, June 24th 2011, also available on <http://www.webdiocesi.chiesacattolica.it/>
- Monti, Daniela (ed.), *Che cosa vuol dire morire*, [eng. trans. "What does it mean to die"], Torino: Einaudi, 2010
- Lucio Pinkus, Antonio Filiberti [eds.], *La qualità della morte*, [eng. trans. "The quality of death"] Franco Angeli Editore, Milano 2002
- Karl Scheffler, Raimondo Mercadante, *L'architettura della metropoli e altri scritti sulla città*, [eng. trans. "Metropolis architecture and other writings"] Franco Angeli Editore, Milano 2013, p. 125) [Original Edition in Berlin: Bruno Cassirer Berlag,1913].
- Marina Sozzi (ed.), *La scena degli addii: morte e riti funebri nella società occidentale contemporanea: atti del convegno svoltosi a Torino il 24 e 25 settembre 1999* [eng. trans. "farewell set: death and funeral rituals in contemporary western society. Proceedings of the conference which took place in Turin, 1999, September 24-25] Paravia Scriptorium, Torino 2001)
- Sereno Scolaro, *Manuale di polizia mortuaria. La disciplina nazionale e regionale*, [eng. trans. "Manual of funeral law – National and Regional legislation"] Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2013



Requisiti per l'architettura della cremazione nella contemporanea società laica

Requirements for cremation architecture in contemporary secularized society

Le sepolture dei defunti sono sempre state parte della vita di ogni società e rimangono per sempre. Nella nostra cultura occidentale mitteleuropea, basata principalmente sulla tradizione cristiana, è esistita fino alla fine del XIX secolo, solo l'inumazione. Sul inizi del '20 secolo, a poco a poco si è cominciato ad utilizzare anche la cremazione. I suoi sostenitori hanno puntato sulla sua superiorità igienica rispetto alle pratiche tradizionali. Ciò ha portato alla creazione e sviluppo graduale di un nuovo tipo di edificio-crematorio. Coloro che sono favorevoli promuovono anche l'alto profilo della cerimonia funebre e questo ha determinato la qualità della sepoltura e della cultura cimiteriale durante tutto il XX secolo. L'obiettivo è di avvicinare questa nuova tipo di edificio al pubblico professionale e specificarne l'organizzazione e la tipologia per promuoverne l'alta etica, cerimonia, estetica e rispetto.

Burials of the deceased were always part of life of each society and that remain forever. In Middle European culture based mostly on Christian tradition, it was common place, till the end of 19th Century, for burials in a grave. On the beginning of 20s Century gradually began to apply also cremation. Its supporters pointed on its hygienic superiority compared to classical disposal with deceased. This led to established and gradual development of a new building type – the crematorium. Supporters also promote high quality farewell ceremonies and this resulted in quality burial and cemetery culture during whole 20s Century. The aim is to approach this new building type to the professional public and specify organization and typology for promote high ethic, ceremony, aesthetic and respect.

Klára Frolíková Palánová

Assistant Professor at VŠB-Technical University of Ostrava Department of Architecture, Faculty of Civil Engineering Czech Republic.



Jan Kovář

Assistant at VŠB-Technical University of Ostrava Department of Architecture, Faculty of Civil Engineering Czech Republic.



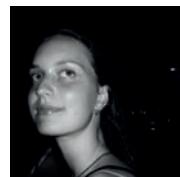
Tomáš Babor

VSB – Technical University of Ostrava. The anticipated graduation: Master's degree in Architecture and Construction.



Ivona Dlábiková

VSB – Technical University of Ostrava. The anticipated graduation: Master's degree in Architecture and Construction



Ondřej Juračka

VSB – Technical University of Ostrava. The anticipated graduation: Master's degree in Architecture and Construction



Parole chiave: **Crematorio; Cremazione; Sepolture; Laicità; Tipologia**

Keywords: **Crematorium; Cremation; Burials; Secularization; Typology**



Introduction

Nowadays the Czech Republic takes forth position in the percentage of cremations per year in global comparisons with 79,87 %. Bigger the ratio of cremations is in Japan (99,81 %), Taiwan (88,15%) and Hong Kong (87,25%).¹ Percentage of cremations are different in different parts of Czech Republic, higher is in bigger towns (for example 97 % in Prague), lower in villages and generally in areas with greater religiosity (for example 30 % in South Moravia). In total there were built 27 crematories in Czech Republic. (Fig. 1) Situation in Slovakia is different considering religiosity there. There were built just 4 crematories and the first one was built on 1969. For comparison, in Poland is only 10 crematories and the first was built in 1991.² Despite growing secularization of society and thereby higher number of cremations, there is lack of specialized literature for designers and professional public or operators. Considering development of cremation architecture is necessary specify current requirements and during reconstructions or completion of crematories avoid inappropriate solutions, which could destroy original author design. Building of new crematories in the Czech Republic is not assumes cause high number of them, but they can be example for building in foreign countries.

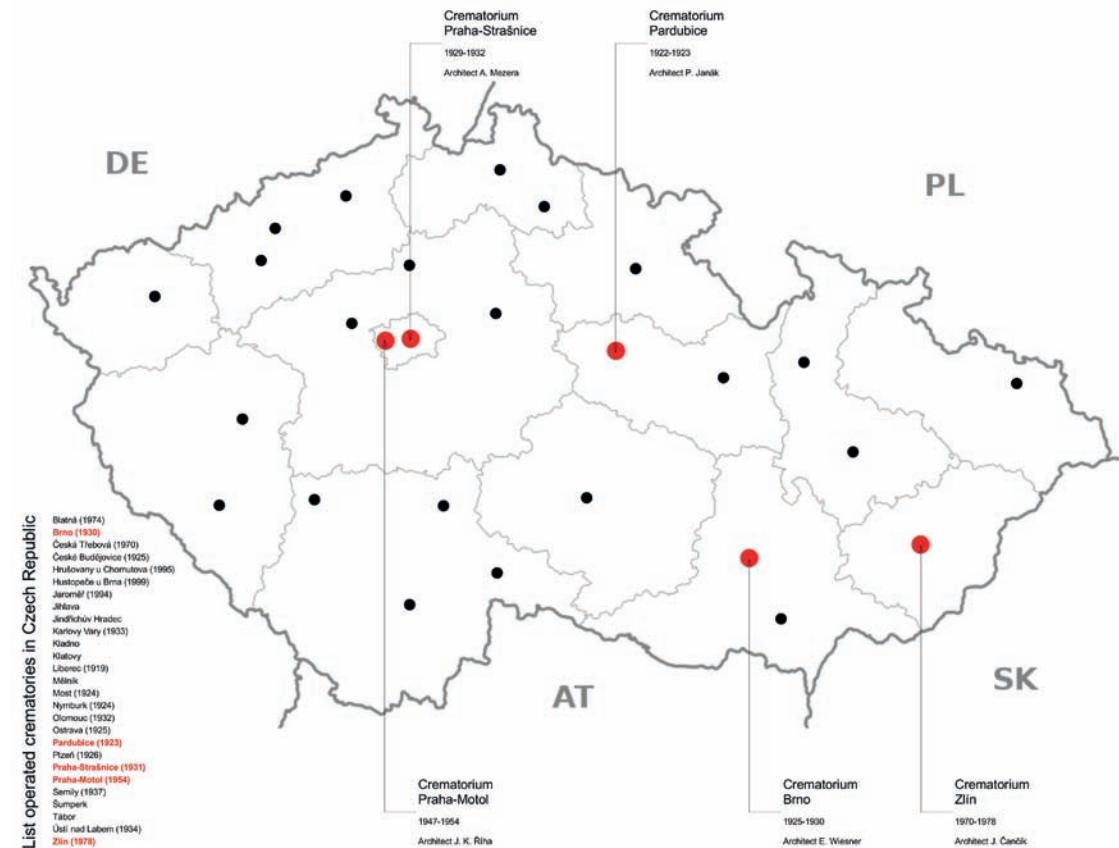


Fig. 1 The map of crematoriums in Czech Republic with marked visited crematoria by authors of the article (source: authors)



History of cremation in Europe

Currently highly accepted fact cremation was difficult to promote on the beginning despite its positive attributes (hygiene, aesthetic, economic and social reasons) and link to Slavic culture and urn fields people. During the development of the society, with the advent of Christianization, was excluded cremation from the live.³

Renewed ideas about cremation occur, in the European civilization, again in 16th Century in renaissance. Historical milestone done, in 1822, English poet George Byron, who had cremated two drowned poet Percy Shelly and his friend Williams in Viareggio in Italy. In 1869 died Indian maharajah, which in that time was in Florence. His body was cremated in city parks and this act activated discussion, which in 1874 resulted in new Italic medical law, which cremation official permits.

„New practical and aesthetic requirements meant that architects were faced with new questions regarding style and planning formats, although some opted for models that originated from established architectural typology.“⁴

First crematorium in the world was originated in Milano, in Italy, and was founded in 1876. In following years were built crematories in other Italic towns.

For Czech Lands was in Austria-Hungary Monarchy important the formation of the

association Die Flamme (The Flames). In Czech Lands was considered as temporary association, but on international congresses were also Czech delegates. On 8th December 1899 became operational Association for cremation. Its main aim was inform about cremation. Idea of cremation became to awareness very slowly despite its positive benefits (hygiene, esthetic, economy and social aspects).

In 1902 Association for cremation announced a competition to create crematorium for Olšany Cemetery in Prague. There were just 5 designs, two of them were awarded (authors were architects Pavel Janák and Jan Šachl). But the crematorium, despite the project has been revised, was not realized. The reason was rejecting of business licenses for cremation. Other projects were created before the First World War (for example crematorium for Cemetery in Prague – Dáblice), but none was realized. First crematorium was founded between years 1915 and 1917 in Liberec, but could not be operated due to the Austrian- Hungarian Law. Its working starts in 1919 after the formation of independent Czechoslovakia in the 1918 and after creation of the new laws. Author of this crematorium was architect Rudolf Bitzan.

In Prague was created temporary crematorium from cemetery chapel in Olšany Cemetery, which operated till it was

built crematorium in Prague-Strašnice in 1932.

Second temporary crematorium was built in České Budějovice also from cemetery chapel, which operated during long period from 1925 till 1979.

Creation of new crematories was promoted by announcement architectural competitions, most of these were projects realized by German inhabitants. During 20s and 30s of 20th Century were built crematoria in Most (1923), Moravská Ostrava (1925), Brno (1929), Karlovy Vary (1931) and Ústí nad Labem (1934). (Fig. 2)

In Czech towns was construction of crematories slightly delayed, but quite quickly began to apply new architectonic styles (purism, constructivism and functionalism). At first was built crematorium according to the plans of architect Pavel Janák in Pardubice in rondo-cubic style in the year 1923. Then followed realization in Nymburk (1924), Plzeň (1926), Prague-Strašnice and Olomouc (1932) and in 1937 in Semily. During interwar period are designs of crematories varied, because it was a new building type, with which have architects no experiences. Through all realizations man can see influence of sacral buildings.

“High number of crematories due to high inquiry excelled especially after the post-war displacement of the German population, which used cremation more



Fig. 2 Crematorium in Pardubice in rondo-cubic style (source: authors)



than other population." and due to "disgust to cremation, caused by Nazi holocaust."⁵ Therefor were after the Second World War built less of crematories.

In the year 1954 was built crematorium in Prague-Motol. First Slovak crematorium starts to operate in the year 1969. New epoch of crematories occurred in 70s and 80s of 20th Century. In that period were put on them ideological requirements to become an example of success of socialism. From architectonical reasons it brings positives in involvement of prosperous architects. For crematoriums were given prime lands and were used quality and expend materials. In these years were built crematoriums in Blatná, Česká Třebová, Jihlava, Jindřichův Hradec, Klatovy, Šumperk, Tabor and in Zlín. Old crematoriums were replaced by new one in České Budějovice, Most, Ostrava and Ústí nad Labem.

On the end of 80s of 20th Century tops ideological requirements and it brings poor architecture which focus just to economy of the construction and operational efficiency. Their construction starts during communist regime (before 1989), for example in Mělník (1985), Kladno (1992) and Jaroměř (1994).

After the year 1989 (Velvet Revolution, the overthrow of the communist regime) were due to economic reasons built crematoria in Hrušovany and Hustopeče and newly replaced crematoriums in Plzeň and Semily.

Sometimes were not built ceremony halls and buildings served just for the cremations. Farewell ceremonies were situated in separate Ceremony halls or were not.(Tab. 1)

During 20s Century increases the proportion of cremations in the total number of funerals in the Czech Republic. This leads to the need to create different construction and operational arrangements, which react to changing requirements of the society (farewell ceremony with less mourners, more numbers of farewell ceremonies etc.), but also more strict hygiene requirements (for example smoke intensity during combustion). Ceremonial halls were completed, technological parts were restored and in global view rising demands for better functioning of crematories from the public view and from the view of operators of crematories. Therefor is necessary encroaching to existing buildings consciously to not destroy original ideas - dignified farewell to the deceased.

Farewell with the deceased is not just a moment, which is in contemporary secularized society felt only like mourning ceremony. Process of farewell is the last way of deceased on this world on which is accompany by bereaved. Longer time spent with accompaniment helps to mourner to go through single phase of sadness and to cope with the departure of a loved one. Therefore is

Year	The proportion of cremations in the total number of funerals
1909	0,3 %
1923	1 %
1935	4 %
1955	30,5 %
1971	62,3 %
1984	75 %
2012	76 - 80%

Tab. 1: The proportion of cremations in the total number of funerals in the Czech Republic⁶



necessary to take care spaces for deceased, bereaved before, during and also after own farewell ceremony. In case of interest of bereaved it is appropriate allowed to stay with the dead after the farewell ceremony and accompany loved one to cremation. Followed taking the urn with the ash of loved one this way leads to the end. This broader perception of farewell ceremony needs dignified and reverent environment in whole working area of the crematorium, but this is not, mostly in technical part, so common.

Contemporary requirements

Role of the crematories in contemporary secularized society is connected with the farewell ceremony and bodily disposal (Klaassens, M., Groote, P. Postmodern crematoria in the Netherlands: a search for a final sense of place. Mortality. 2014, Vol. 19, No.1, Pages 1-21). Accompaniment of the loved one on his/her last way and farewell with him/her is allowed during the ceremony. Each of us coping individual with the loss of the loved one. Farewell should begin before ceremony and also continue after. Own ceremony, due to its rituals, helps bereaved to cope with the fear of death. Crematoriums, in their main function, have to allowed ethical and reverent farewell ceremonies in part for public and not fluent operation in technical part. That is the place, where the ways of bereaved

intersects the way of the dead. Following requirements were determined after the visit and analysis of architectonical, social and operating viewpoint in crematoriums in Brno, Bratislava (SR), Pardubice, Prague-Strašnice, Prague-Motol and in Zlín. (Tab. 2)

Location of crematorium is important from the urbanistic viewpoint. Important is also good traffic availability public or individual transport and insufficient parking capacity. Hygienic requirements are contemporary very high, even so is suitable location of crematorium spaced from the housing cause the psychological feelings. Separation of the crematorium with the trees or forest from the surrounding closes whole location and helps to calming and reconciliation of the place and visitors. There shell is no excessively closure of that place, which could evoke feelings as uneasiness and anxiety. Individual farewell ceremony has to be so planed that bereaved have enough time and space for assembly before ceremony and for condolences after that. For that reason have important function open space, plateaus surrounding with building of the crematorium. (Fig. 3)

From architectonical viewpoint is important clear disposition, which allows operate without any problems and ensure to bereaved and visitors dignified farewell with the

	PARDUBICE	BRNO	PRAHA - STRAŠNICE	PRAHA - MOTOL	ZLÍN	BRATISLAVA
Date of construction	1922-1923	1925-1930	1929-1932	1947-1954	1962-1966	1970-1978
Architect	P. Janák	E. Wiesner	A. Mezera	J. K. Ríha	F. Miláček	J. Čandák
Architectural style	rondo cubism	European functionalism	constructivism	historical nationalism	organic nationalism	modernist brutalism
Symmetrical composition	YES	YES	YES	"YES"	YES without elevation	NO
Raised entry	YES	YES	YES	YES	NO	NO
Sacral concept	YES	YES	YES	NO	NO	NO
Number of floors	3	2	3	1	2	2
Lower Level floor (operating levels)	YES	NO	YES	NO	YES	NO
New outbuildings, change operation	YES	YES	YES	NO	NO	NO
Small ceremonial hall	YES	YES	YES	NO	NO	NO
Position combustion furnace	1st floor	1st floor	underground floor	1st floor	underground floor	1st floor
Number of furnaces	2	3	2	2	2	2
Number of combustion per year	3 600	3800 (max. 5 000)	5 000	2 000	1 700	3 000
External smokestack	NO	NO	NO	NO	YES	YES
Visit during combustion	NO	NO	YES	YES	"YES"	NO
Position of daylight	tracer (back)	glass ceiling	side and rear windows	rear glass wall	front glass wall	glass walls
Contact with the exterior	NO	NO	NO	YES	YES	YES
Position of catafalque	central, elevated	central, elevated	central, elevated	central, elevated	central	central, side
Direction of travel coffins	vertical	curtain	horizontal	horizontal	vertical	horizontal
Organ	YES	YES	YES	NO	YES covered	YES covered
Wheelchair accessibility	NO	YES	YES	YES	YES	YES

Tab. 2. Compared specifics of the particular crematoria



Fig. 3 Crematorium in Bratislava (Slovak Republic) with generous open space (source: authors)



deceased. Close to generous entrance area should be situated waiting rooms different for family and for other visitors. Ceremonial hall required quality architectonical design so that catafalque will be on significant point of whole hall. Place for the speaker is positive to situate on position, that he or she can talk to deceased and also to visitors. Surrounding of catafalque has to be spacious for placement of flowers. There should be possibility to invite musicians and to situate organ. Ceremonial hall's size should be created with the view to number of visitors, for wide families it could be 150 people. Enlargement of the hall is possible to the foyer. For siting of the visitors is better to use banks, because they do not determine the exact number of seats, therefore it is do not look empty with low number of visitors. (Fig. 4)

During last few years are added into the ceremonial halls monitors on which man can see photos or video from the live of the dead. This technological equipment is not always used, therefore it should be so designed and situated to do not disturb the ceremony when it is not in progress and always it is necessary to take into account to original design of the hall.

Hidden, but visually connected is the room for funeral organizers, which carry about smooth progress of farewell. Near the waiting

room for family and close to ceremonial hall are located room for speaker and the master of ceremonies for easy communication before farewell ceremony. Own entrance can have the room for expedition of urns. Same entrance can have rooms for administration, background for stuff and store of plants. This part has to be connected with the corridor of technology part and with part for ceremony. In technology part is own cremation. There are located cooling and freezing equipment, reception and other. Separate the furnace allows presence of family during start of cremation after accompaniment from ceremony to cremation. Sometimes or in some crematories is possible to wait for the urn and then to put it in the urn grove on the day of the ceremony. This way is not very common and is not allowed everywhere. But this can bring possibility to stay with the loved one longer time, to have whole ceremony uninterrupted.

Behind the crematorium is located outer courtyard, where park the cars with the coffins, flowers, there are garages, workshop, and the place for bins etc. Drive way and this courtyard should be hidden views of visitors and bereaved. (Fig. 5)

Conclusion

Currently there are enough buildings of crematories in the Czech Republic. Their needs and requirements are evolving. Into



Fig. 4 Crematorium in Zlin with views to the surrounding forest cemetery (source: authors)



existing space are additionally built and implemented new elements, which are not considering the initial proposal. A few of them were demolished and built new one, and some of them were reconstructed. During whole these interventions is necessary to respect conception of original design and maintain respect for the original purpose. With this meaning is possible to enrich existing buildings and maintain existing architectural value. Only thus enable to allow dignified farewell with the loved one.

1. Cremation Friends Society. *Almanac 1909 - 2009*. Prague, 2009, pp. 41, 42
2. Source: http://www.rozhlas.cz/zpravy/evropa/_zprava/kremace-je-v-polsku-na-vzestupu-cirkev-ji-ale-stale-nedoporujuje--1132137 Published: 3.11. 2012 Download: 9. 7. 2015
3. Marius Rotar, *On Cremation in Nowadays Romania*, Philobiblon 2012, v. 17, n. 2
4. Hannah Malone, *Secularization, anticlericalism and cremation within Italian cemeteries of the nineteenth century*, in *Modern Italy*, 2014, v. 19, n. 4, p. 391
5. Olga Nešporová, *About the death and burials*, CDK, Brno 2013, p. 127
6. Source: http://ekonomika.idnes.cz/designove-a-ekologicke-urny-jdou-na-odbyt-f1k-/ekonomika.aspx?c=A120812_145904_ekonomika_neh Published: 12. 8. 2012 Downloads: 15. 7. 2015



Fig. 5 Crematorium in Prague-Strašnice, which allows accompany loved one to (source: authors)



La ricerca di una immortalità digitale?

The search of a digital immortality?

Il testo intende esaminare come le innovazioni tecnologiche permettono di costruire spazi nel web per modalità rituali funebri condivise e partecipate da parte di quelle stesse comunità che si muovono nella rete. Si può ipotizzare un nuovo processo di risacralizzazione dei rituali in riferimento ad un individuale sistema di significati. Nel web può essere possibile la riappropriazione dell'esperienza del dolore attraverso modalità inedite che permettono accessi e fruizioni flessibili senza limiti spaziali o temporali. Sono rituali interattivi che costruiscono una socialità elettiva messa in atto da scelte di inclusione nell'ambito di gruppi emotivamente significativi. La ricerca di un alter ego digitale che sopravviverà alla fisicità terrena rischia di offuscare l'identità stessa della morte.

The text intends to examine how technological innovations allow the construction of web spaces for shared funeral rituals and their participation by those same communities that move across the network. It can be assumed a new resacralization process of rituals referring to an individual system of meanings. The web may be capable of reappropriating the experience of pain through new ways that allow flexible access and fruition without spatial or temporal limits. They are interactive rituals that build an elective sociality, as practiced by the inclusion decisions under emotionally meaningful groups. The search for a digital alter ego that will survive the earthly physicality threatens to tarnish the very identity of the dead.

Carla Landuzzi
Sociologo del territorio. Pubblicista. Docente universitario. Vicedirettore Fondazione IPSSER. Svolge studi sullo spazio abitativo, sulla fruizione dello spazio costruito, sulle ricadute sociali e formative delle innovazioni tecnologiche e dei videogiochi con riferimento alle persone fragili. Su questi temi ha pubblicato articoli e saggi.





I. I gruppi umani hanno bisogno di oltrepassare la propria *finitudine* per ricostruire la trama e le forme di una possibile eternità. Il rituale funebre, che permette di organizzare la dialettica individuale e sociale della memoria, risponde a questo compito.

La morte, rappresentando un limite alla coesione sociale, viene privata del significato di *perdita* per connotarsi come *passaggio* dalla società dei vivi a quella dei morti, utilizzando i riti funebri come specifici rituali di passaggio. Essi, rendendo possibile l'espressione socializzata del dolore, ricostruiscono quell'equilibrio che la morte ha infranto, consentendo e affermando, appunto, sia l'appartenenza del soggetto al gruppo sociale, sia la sua identità.

Oggi, si va delineando la modifica della dicotomia, proposta da Baudrillard, tra la città, luogo dei vivi, e il cimitero, luogo dei morti. I due luoghi vedono indebolita la loro reciproca impermeabilità per il delinearsi di un continuum "altro", in cui siamo proiettati e in cui siamo indotti a navigare.

È, ormai, affermazione diffusa riconoscere che facebook sia entrato nelle nostre vite, ma, più verosimilmente, constatiamo che è la nostra vita a essere *entrata su facebook*.

Nel corso del tempo, e senza che ne avessimo piena consapevolezza, l'impero costruito da Mark Zuckerberg è diventato un contenitore delle nostre vite, rendendo possibile, da un lato, la raccolta di quantitativi sempre

più consistenti di dati sensibili e, dall'altro, soprattutto negli ultimi anni, un incremento del numero dei social network in cui siamo presenti in modo simultaneo. Creiamo album delle nostre vacanze, dei nostri matrimoni, comuniciamo ai nostri amici le nostre vicende e viviamo in modo parallelo la nostra *vita reale e virtuale*, sovrapponendole a tal punto che difficilmente esiste una realtà che non sia riportata sul web.

La relazione tra reale e virtuale è talmente forte che può spezzarsi solo con la morte. E mentre il nostro corpo e la nostra anima transitano *nell'al di là*, la nostra personalità virtuale rimane *fissata sul web* come se nulla fosse accaduto, è una personalità che si blocca, similmente alle lancette di un orologio che si fermano al momento dell'urto.

Si può notare che, quando una società tralascia i riti collettivi, non riconoscendosi più in essi, contestualmente avverte una sorta di depravazione, per cui ricerca *forme altre* per rispondere alla necessità di uno spazio, di un tempo e di un linguaggio per esprimere la perdita dell'altro.

È un cambiamento drastico.

Si può sostenere l'ipotesi che si aprano scenari inediti di ricerca di un aldilà o di una resurrezione, deprivati del mistero e resi possibili per mano "digitale". La ricerca di una immortalità digitale.

Tradizionalmente, le forme per affrontare la morte erano legate al mondo reale. Venivano

programmati i rituali del commiato, si dava l'addio al defunto, ci si preparava a lasciarlo "volare in cielo", si allestiva il sepolcro per la memoria.

Attualmente si verifica la presenza di "alter ego" digitali che sopravviveranno alla fisicità terrena. Ci sono alcune decine di milioni di utenti deceduti i cui account sono attualmente su facebook, i loro profili sono la fotografia del lutto del nostro secolo. Si inizia a percepire l'esistenza di una nuova realtà da affrontare. Le modalità e le forme del *cordoglio online* costituiscono uno tra gli effetti dei social media. In qualche modo rendono possibile, anche se limitatamente, l'interazione con una persona anche quando non esiste più fisicamente.

Elaboriamo i nostri lutti e sosteniamo gli altri nella loro elaborazione con modalità sempre più tecnologizzate e l'online invade la nostra vita e ci sfida a trovare nuovi schemi comportamentali.

È possibile utilizzare percorsi tecnologici che permettono di ricostruire forme inedite di rituali funebri riconducibili a molteplici forme della vita quotidiana. In tal senso si definisce uno spazio della *simulazione* che libera la ritualità dalla segregazione e dalla rimozione della morte, per consentire una sua appropriazione emotiva che la familiarizza e la rende partecipe del quotidiano. Attraverso tali strumenti è possibile individuare nuove modalità rituali, condivise e partecipate



da parte di quelle stesse comunità che si muovono nella rete.

II. Se in passato c'erano i luoghi preordinati per il transito, per i riti funebri, c'erano spazi dedicati al raccoglimento, alla preghiera, all'espressione delle nostre emozioni, oggiabbiamo i social.

Come cambia il rapporto con la morte ora cheabbiamo *una vita nel web?*

Abbiamo la pagina di una persona con le sue foto, i suoi pensieri, le sue poesie condivise, pagine che in fondo non sono che una proiezione di noi stessi.

Poi il mutamento: la pagina personale difacebook diventa il luogo in cui si raccontala vita, uno spazio dove i familiari e gli amici commemorano la morte, dove lasciano messaggi come se fosse in corso una *comunicazione diretta* con la persona deceduta. In tal senso diventa uno spazio connesso ad altri dove, in caso di morte, i rapporti si invertono.

Non sono più io che racconto di me stesso, ma gli altri che raccontano di me.

Sono spazi, sottolineava Foucault, che hanno la particolare caratteristica di *essere connessi* a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano.

Quindi, tutti leggono ciò che scriviamo e la morte si sdogmatizza, da intima, riservata,

solenne diviene pubblica, manifesta, condivisa. L'accento viene, quindi, posto su ciò che vogliamo mostrare delle nostre vite e su ciò che può costituire una sorta di eredità online. Troviamo profili di persone defunte che permangono nella loro "esistenza" per anni, a volte succede che un altro soggetto continua a scrivere in modo inquietante in nome della persona deceduta, a volte la password non viene trovata e lo spazio continua a essere un raccoglitrice di pensieri per chi vuole lasciare un messaggio.

Indubbiamente il rapporto tra essere umano e morte, cioè il rapporto più primordiale che possa esistere, è stato influenzato dalle dinamiche del web. Si tratta di una svolta cruciale, in una società come la nostra in cuiabbiamo perso, o comunque, si è indebolita la pratica di quegli strumenti che permettevano di ritualizzarla ed esorcizzarla.

La sacralità della dimensione carnale, dopo la morte, veniva evidenziata dal culto delle esequie e dalla grande solennità espressa dai cimiteri come luogo di culto e di commemorazione. Significativo, in tal senso, è il fatto che il fenomeno dei corpi incorrotti, o comunque, ben conservati sia stato spesso riportato al miracolo o alla santità o ad eventi straordinari.

La *ricerca di senso* dell'uomo postmoderno, connotata dal prevalere della percettività e della sfera personale su altri ambiti dell'esistenza umana, può essere la chiave interpretativa

di un processo di *risacralizzazione* che coinvolge in forme inedite anche i rituali funebri. La loro risacralizzazione procede per campi, ancora poco esplorati, considerati, di solito, poco solenni e poco formali, che sottolineano soprattutto l'impatto emotivo e il coinvolgimento personale.

Il sacro viene rimodellato in forme nuove, in riferimento al proprio sistema di senso e di significati, i cui temi emergono soprattutto dalla "sfera privata".

Il web si rivela essere un luogo in cui possono attuarsi nuove forme di ritualità personalizzate, sia per cogliere al meglio l'individualità del defunto, sia per sottolineare la condivisione emotiva che unisce i partecipanti.

Non si tratta di ceremonie standardizzate e consolidate, ma di celebrazioni, senza limiti di accesso, di una esperienza privata, come è quella della morte e del lutto, che si realizza con pratiche e gesti privati, ma nello stesso tempo condivisibili con altri. Costituiscono momenti celebrativi che richiedono forme comunicative proprie ancora in via di assestamento.

Nella società attuale, tecnologicamente avanzata, l'uomo si impatta con la morte con accresciuto smarrimento, può affrontarla o rimuoverla o gestirla sul piano ludico. Si può avviare, con la morte, una relazione contestualmente di coinvolgimento emotivo e di necessaria distanza per costruire uno spazio, un luogo da cui guardarla in posizione protetta. In tal senso può essere che il web



costituisca uno degli spazi in cui può avvenire la riappropriazione dell'esperienza del dolore, attraverso forme rituali nuove, che si avvalgono proprio della mediazione di uno schermo.

Si tratta di uno *spazio anomico* aperto e costruttivo, che risente della completezza con cui il tema morte è presente ed è affrontato nel web, uno spazio che può essere in grado di incidere sul tabù della morte.

Ne consegue che i meccanismi di rimozione, molto condizionanti e pressanti nella realtà, possono risultare allentati in quanto la struttura del web favorisce i contatti e le contaminazioni.

Infatti, navigando è possibile intercettare il tema morte in contesti anche molto diversi, mentre la nuova tecnologia attiva una condizione ludica determinata sia dalle caratteristiche tecniche, sia dalle disposizioni psico-percettive che stabilisce, in questo modo è possibile accostarsi all'argomento in una sorta di zona protetta. Si costruisce, attraverso lo schermo, uno spazio della protezione, dove in un processo circolare l'esercizio della immaginazione si coniuga con la simulazione e in esso intervengono sia l'esperienza che la conoscenza. Dove l'irreversibilità della realtà si trasforma nel proprio contrario, permettendo di approcciare il tema morte nella sua interezza e complessità.

Si delinea nel web, uno *spazio di prossimità*, in grado di attivare *connessioni* tra le persone in virtù di nodi emozionali comuni, uno

spazio che *sente la morte* come fenomeno complesso. I collegamenti ipertestuali permettono di accedere ad approcci differenti del tema morte, con livelli di approfondimento multipli. È possibile recuperare, in spazi tra loro contigui e comunicanti, settori esperti che nella così detta realtà sono separati.

La modalità globale di accesso e di fruizione, possibile nel web, definisce la morte come un tema completo, che non può essere separato tanto dalla vita sociale, quanto da quella privata, in quanto la morte, nel web, non è più impermeabile e costretta, da una segregazione invisibile, in un settore esclusivo o familiare o religioso o scientifico o specialistico. Va anche considerato che, proprio per la *permeabilità degli spazi* possibile nel web, la morte interessa non solo le persone direttamente coinvolte, ma appartiene anche alla comunità che vi partecipa virtualmente, secondo relazioni di prossimità, di vicinanza, di *inclusione momentanea*.

III. Tali orientamenti hanno avuto, e avranno in seguito, ricadute su molteplici sistemi nell'ambito della vita umana, che produrranno trasformazioni di indubbio interesse, in quanto la vita digitale sta sempre più interagendo con la *morte digitale*.

Può essere opportuno evidenziare come nel web si apra uno *spazio "per la morte"*, non limitato alla narrazione, ma pervasivo anche dell'azione, e questo grazie alla *interattività*,

modalità strutturale che propone di agire, comunicare, costruire relazioni attorno a qualsiasi tema, inclusa la morte. Frequenti esempi sono le attivazioni, attraverso il web, di azioni di sostegno al lutto e azioni di sostegno ai familiari delle persone decedute.

Vengono tessute, nel web, reti di contatti che si attivano secondo le consuete modalità di accesso e che riescono a creare *legami forti* riportabili, per certi aspetti, a quelli che si attivano nella realtà, al punto che può accadere che tali legami si estendano anche nell'ambito della vita reale.

In questa prospettiva si situano i *cimiteri virtuali*, come pure blog e siti dedicati alla "vita-morte digitale". Si tratta di *luoghi*, o di *non luoghi, telematici* in cui è possibile attuare una sepoltura virtuale e una commemorazione sempre "in corso".

I cimiteri virtuali costituiscono, al momento, l'espressione più radicale e avanzata delle trasformazioni dei rituali funebri, attraverso l'uso di uno *spazio anomico*.

Si tratta di uno spazio in cui è possibile commemorare i defunti attivando rituali più *liberi* e *interattivi* rispetto a quelli reali. È possibile, quindi, spezzare la rigidità di un calendario e di una prassi rituale proprio in ragione di motivi strutturali. Da un lato, ci sono analogie con la realtà in quanto si possono deporre fiori, accendere candele, lasciare dediche digitali, dall'altro, ci sono differenze, si possono arricchire le informazioni sui defunti,



usando foto, video, filmati, come pure si possono condividere emozioni e pensieri con altre persone.

Negli spazi virtuali è possibile erigere monumenti che il tempo non altera e non consuma.

Possono essere cimiteri "virtuali videogioco" o cimiteri "virtuali ipertesto" oppure cimiteri "virtuali pagina personale", in ogni caso, ogni forma di simulazione impegna, a livelli diversi, l'esperienza della morte e la sua rielaborazione, mostrando caratteristiche ben precise.

Tali opere commemorative aprono nuovi scenari in cui i limiti e i confini, o comunque le settorializzazioni, indotti dal *tempo* e dallo *spazio*, vengono annullati. Il trascorrere del tempo non li deteriora e in qualsiasi momento da qualsiasi punto della terra possono essere visitati.

Questa flessibilità comporta una *de-ufficializzazione* e una *de-istituzionalizzazione* delle celebrazioni, in quanto la attribuzione di significati è gestita e confermata da colui che accede materialmente al sito.

Inoltre, diversamente dal cimitero reale, non costituisce uno spazio separato, si tratta, invece, di uno spazio multifunzionale e integrato alla realtà. Sostanzialmente il cimitero virtuale costituisce un *punto di scambio* di informazioni e di condivisione del lutto, si configura come uno *spazio di prossimità* tra persone, ma anche di vicinanza

alla vita quotidiana.

L'accesso a queste nuove forme di ritualità avviene senza la costrizione di spostamenti verso il luogo preordinato alla memoria dei defunti, non è più un direzionarsi verso spazi specifici "al di fuori" dei flussi della quotidianità. Inoltre, la possibilità degli utenti di trasformare i cimiteri virtuali in pagine personali, con procedure e codici comunicativi propri, fa sì che il rito e la memoria non siano più pratiche generiche e rigidamente codificate, ma siano *flessibili*, in relazione alle necessità dei familiari, prevedendo la partecipazione attiva della comunità affettiva che condivide e comunica, al proprio interno, l'esperienza della morte e le emozioni e il dolore.

Lo spazio dei cimiteri virtuali e dei siti dedicati alla morte, più che un rituale nuovo nelle sue forme, propone e apre uno *spazio in costruzione*, in cui prende forma un rituale da scegliere e da adeguare ripetutamente alle esigenze e alle situazioni, in continua trasformazione, in cui si trova immerso l'uomo postmoderno.

Sono tematiche multiformi che aprono prospettive complesse, non sempre univoche, coinvolgendo gli interessi di varie discipline. Non sono rari gli orientamenti di pensiero che affermano come la definizione e la circoscrivibilità delle dimensioni spazio-temporali, dei luoghi e dei tempi del commiato e della memoria, debbano essere significative

e imprescindibili. Diffuse sono, infatti, le opinioni secondo cui l'individualizzazione dello spazio costituisce elemento significativo nella relazione che si viene ad instaurare con il defunto. Identificare i defunti in un luogo significa pensare che non sono dovunque, in *un dovunque che li disperde*. La localizzazione e la definizione spaziale dei defunti contribuisce a dare ordine e complessità all'orizzonte dell'esistenza quotidiana. Analogamente per quanto riguarda la dimensione temporale. Definire e dedicare una giornata per un pensiero speciale ai defunti, localizzandolo spazialmente e temporalmente, significa liberare la mente da una loro *perturbante presenza*. In tal senso uno spazio e un tempo per i defunti potrebbe significare un *ordine spazio temporale* per le società e per i soggetti. Ciò ovviamente non significa che gli affetti non ci sollecitano a cercare i nostri cari con temporalità e frequenze personalizzate, non solo nei cimiteri, ma anche in altri luoghi legati alla loro esistenza terrena.

L'esigenza di personalizzare un momento emotivamente fondamentale come la morte è al centro del World Wide Cemetery di Michael Kibbee, convinto di realizzare uno strumento in grado di sostenere il lutto, di comunicare e scambiare dolore e conforto con il maggior numero possibile di persone.

Lo scambio comunicativo stabilisce e rinforza una comunione di persone che condividono pensieri ed esperienze, contestualmente



propone informazioni biografiche sul defunto. Il punto centrale è costituito dal legame tra *tecnologia, sfera emotiva e relazione sociale*, in quanto, attraverso l'utilizzo del cimitero virtuale, si possono creare ipertesti familiari, i quali offrono la possibilità di costruire identità condivise attraverso una costellazione di frammenti, di esperienze personali veicolate dal web. Viene a costruirsi una *socialità elettiva*, una appartenenza alla collettività messa in atto da continue scelte di *inclusione*, sia in forma transitoria che continua, nell'ambito di gruppi emotivamente significativi.

Se, da un lato, tutto ciò può sembrare una stravaganza o una rappresentazione improbabile, dall'altro, si assiste ad un incremento di utilizzatori e ad una diffusione degli strumenti finalizzati alla "commemorazione" sul web. Indubbiamente, l'accesso risulta semplificato, è una questione di click, non ci sono procedure burocratiche di alcun genere. I cimiteri virtuali accolgono gli ospiti in modo quasi sempre gratuito e senza richiedere specifiche abilità informatiche.

Nel cimitero virtuale non ci sono orari, non ci sono vincoli di tempo o di spazio, è sufficiente una connessione attivabile in qualsiasi luogo. Una "memoria", quindi, immediata, che permette un accesso continuo e "sempre aperto", non condizionato da orari e, come tale, può essere costantemente aggiornata. E in questo spazio, che diversamente dal significato della lapide tombale, *non ha limiti*,

si costruisce la memoria del defunto con notizie e informazioni sempre disponibili e integrabili.

Il lutto e il ricordo vengono espressi con la *digitalizzazione delle tombe*.

Si vanno diffondendo "Qr code" sulle lapidi dei cimiteri per visualizzare le biografie dei defunti su smartphone, come pure le bacheche di facebook di persone morte per incidenti o per malattie che si trasformano in "luoghi" di un vero e proprio dialogo con il defunto.

È un perenne essere presente nella rete e qui la morte diventa "social" e i defunti possono "cinguettare". Si costruiscono portali che propongono all'uomo 2.0 l'immortalità digitale, la partecipazione ad un nuovo giardino dell'Eden creato da bit e pixel.

Sono cimiteri virtuali alcuni dei quali si attrezzano a compiere un avanzamento rispetto all'e-cemetery, al fine di costruire una vera e propria identità in grado di avere vita propria, un avatar che simuli il comportamento del defunto e possa interagire con le generazioni future. Punta dell'iceberg di un fenomeno in estensione è questo sistema capace di apprendere il comportamento di un profilo e di *replicarlo dopo la morte*.

Progetto ambizioso e inquietante è quello di usare i materiali multimediali che narrano la nostra vita per "alimentare" i logaritmi di una intelligenza artificiale che agirà e interagirà come noi e che "sarà noi" quando noi non ci saremo più.

Indubbiamente, sostengono Benkel e Meitzler, si andrà verso una diffusione dei nuovi strumenti digitali nell'atto commemorativo. La prospettiva è già significativamente diffusa in Inghilterra, Danimarca, anche in Italia alcune aziende funebri hanno inserito la voce "memoriale digitale" nel loro listino prezzi. In Germania il sistema di commemorazione digitale si è diffuso da tempo. Il trend della commemorazione online sembra raccogliere sempre più interesse, anche se non mancano posizioni critiche.

La *morte digitale* è un tema che coinvolge varie professionalità, ma soprattutto web marketer, proprio in ragione di possibilità di business.

Prende consistenza una nuova *industria* centrata sul tema della morte su Internet. Google, per esempio, ha avviato l'*Inactive Account Manager*, un sistema che permette di *pianificare il proprio aldilà digitale*, specificando anche chi erediterà i propri video di You Tube. Sempre più diffuse sono anche le società che si occupano di fare corrispondere *dipartita analogica e dipartita digitale* rimuovendo password, dati e profili. L'era digitale ci pone di fronte non solo tecnologie nuove per gestire la nostra eredità, ci pone di fronte alla *tentazione* di prolungare il nostro "esistere" oltre la morte fisica.

IV. Impegnativa è la domanda che dobbiamo porci: sono soluzioni rispondenti alle reali necessità dell'essere umano o, forse, stiamo



vendendo l'anima, più che al diavolo, al *marketing?*

Diffuse sono, inoltre, le obiezioni a queste nuove modalità che si ritiene possano snaturare la morte, o per meglio dire *il sentire sulla morte*.

Se la morte nella sua dimensione reale e cruda viene rimossa o non se ne parla o si tende a non assistervi, nella dimensione virtuale diventa inafferrabile *l'identità stessa del morire*.

Da alcune interviste emerge come, nell'attuale società, sia sempre più difficile trovare *modalità comunicative* per esprimere il lutto e la morte.

La rete può divenire quel "luogo" per instaurare con la morte una relazione che è, contemporaneamente, di coinvolgimento emotivo e di necessaria distanza, e di simulazione per costruire uno spazio da cui "osservare" *il sentire sulla morte* in posizione "protetta".

Indubbiamente, è interessante notare come un contesto originariamente ludico, come è quello della simulazione giocata attraverso lo schermo, riferita sia alla ricerca di prodotti specifici (siti specializzati, cimiteri virtuali), sia all'uso di strumenti standard (forum, blog, etc), può non solo catalizzare le emozioni e il dolore della perdita, ma anche produrre esperienze che, recuperando la funzione del rituale, elaborano le emozioni.

Tuttavia il fenomeno è di estrema complessità

e il dibattito che si apre è quanto mai vivace. In tal senso alcuni orientamenti di pensiero sottolineano che il *rischio* che si può correre è la *non elaborazione del lutto* e della perdita, in ragione del sostituire alla vita del defunto una esistenza palliativa. In una società in cui la fede in un aldilà è sfumata, o comunque è indebolita, lo spazio virtuale ci offre un *aldilà pronto e immediato*.

La sopravvivenza, dopo la morte, assume, quindi, forme nuove e il concetto di "memoria" di derivazione foscoliana, non più riservato ai grandi uomini, è alla portata di tutti. Però, si tratta di una "memoria" che in realtà non è eterna, è legata alla intenzione e alla volontà di altre persone di connettersi con me, ma nel caso in cui nessuno si connetta la *mia morte è duplice*.

In rete *non esiste sepoltura*, non esiste neanche "illacrimata". Nella realtà virtuale, mancando il corpo, non c'è possibilità di sepoltura. La sepoltura costituisce un passaggio centrale nella rielaborazione del congedo, il gesto nella sua materialità rende possibile percepire lo stacco dalla presenza fisica della persona defunta, avviando un processo di rielaborazione, che può trovare conforto in una presenza e in una vicinanza in altre forme.

I riti funebri sottolineavano la temporalità, la spazialità e la prossimità con il defunto, evidenziati in alcuni momenti dei rituali. Il trasporto a spalla sottolineava, per esempio,

la prossimità tra i vivi e il defunto, rallentava l'accompagnamento, si rendeva onore al defunto sostenendone il peso. Era presente anche un'altra funzione suppletiva cioè il prestare le gambe a chi non c'è più, la lentezza assumeva un valore simbolico, sottolineando che la vita è inscindibile dalla morte che attende ciascuno con passo lento e paziente.

Gli asettici e veloci funerali odierni sono meccanismi di negazione, diversamente dai funerali di un tempo che, nella loro materiale ritualità, miravano a sottolineare la *radicale diversità* della condizione del defunto.

Il mutamento tecnologico ha reso possibile spazi di prossimità che sembrano annullare la radicale diversità della condizione del defunto. Nel vortice accelerato di bit e di connessioni, dal punto di vista temporale la velocità si approssima alla istantanéità e, in questa paradossale contemporaneità, anche la morte diviene parte del flusso. In fondo *la società ha espulso la morte* (eccetto quella dei grandi personaggi) o, quanto meno l'ha proiettata in altri mondi.

Riferimenti bibliografici

- J. Baudrillard, "Lo Xerox e l'infinito", in A. Ferraro, G. Montagano, *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali*, Costa&Nolan, Ancona/Milano 2000
- F. Gamba, *Lo spazio dello schermo*, Celid, Torino 2004
- R. Hertz, "Etude sur la représentation collective de la morte", 1907, in U. Fabietti, *Storia dell'antropologia*, Zanichelli, Bologna 2001
- T. Luckmann, *La religione invisibile*, il Mulino, Bologna 1969
- Maffesoli, M., *Le rythme de la vie*, La table ronde, Paris 2004



Commemorare e seppellire i compagni morti: Cimiteri dei martiri rivoluzionari in Cina e Nord Corea

Commemorating and burying dead comrades: Revolutionary martyrs' cemeteries in China and North Korea

Il documento esamina vasti cimiteri costruiti per seppellire o commemorare i "martiri" caduti durante le guerre rivoluzionarie o civili nei due paesi comunisti, la Cina e la Corea del Nord. La legittimazione dei governi è sempre stata una questione importante in questi luoghi di sepoltura e la recente ristrutturazione dell'esistente, così come nuove costruzioni, in entrambi i paesi mostrano l'attualità della politica. Interessante è anche il modo in cui simbolismo architettonico, scultoreo e paesaggistico sono stati impiegati per la costruzione di immagini che a volte provocano messaggi ideologici intenzionali.

The paper examines the state sponsored, often vast cemeteries built to bury or commemorate the fallen 'martyrs' during revolutionary or civil wars in two Communist countries, China and North Korea. The legitimization of governments has always been an important issue with such burial sites and recent renovations of existing, as well as new constructions, in both countries show the continuing relevance of the policy. Of interest is also the way in which architectural, sculptural and landscape symbolization were employed to construct imagery that sometimes defies intended ideological messages.

Gwendolyn Leick
Born in Austria, studied Assyriology at the Karl-Franz University of Graz. Moved to England in 1975 and taught at various British universities; the last twenty years at the department of Interior and Spatial Design at Chelsea College of Art and Design as senior lecture in History and Theory. Recent publications: *The Babylonians*) Tombs of the Great Leaders. A Contemporary Guide. Reaktion 2013

Parole chiave: **Cina; Cimiteri di guerra; Rivoluzione; Ideologia; Paesaggio**

Keywords: **China; War cemeteries; Revolution; Ideology, Landscape**



I. Revolution

"Both for the production on a mass scale of this communist consciousness, and for the success of the cause itself, the alteration of men on a mass scale is, necessary, an alteration which can only take place in a practical movement, a revolution; this revolution is necessary, therefore, not only because the ruling class cannot be overthrown in any other way, but also because the class overthrowing it can only in a revolution succeed in ridding itself of all the muck of ages and become fitted to found society anew." Karl Marx¹

The clearing out of the 'muck of ages' invoked here by Marx inevitably involves a Herculean effort and those engaged in such a struggle must be prepared for chaos and violence out of which the longed new and more just society would emerge. In order to gain an understanding of the complex ideological messages embedded in the cemeteries that were built to commemorate the dead revolutionaries a brief look at the historical background is essential.

In China the revolution was a particularly protracted one and involved a series of revolutions. What began with the quickly repressed Boxer Uprising of 1900 to overthrow the corrupt Manchu court in 1900 succeeded in 1911 with the insurrection led

by Sun Yat-sen, which led to foundation of the Chinese Republic under the leadership of the nationalist Kuomintang Party (KMT) which could not prevent large parts of the country, especially the north, to fall under the control of warlords. Japan's imperialist control over Manchuria and Mongolia (began during the Russo-Japanese war and continued during World War I) triggered further revolts in the south of China and resulted in the May 4 Movement of 1919 which rejected the demands imposed in China during the Versailles Conference and hence the revolution became an anti-imperialist fight for independence, in which the Chinese Communist Party, founded in 1921, took an active role. The nationalist party under Chiang Kai-shek succeeded in taking Shanghai and Nanjing in 1927 but the alliance between communist and nationalist revolutionaries proved to be short-lived when in the ensuing power struggle, the KMT engaged in mass exterminations of their erstwhile allies. The communist revolutionaries led by Mao Zedong fought against nationalist forces as well as Japanese forces. The defeat of Japan in 1945 eliminated the latter enemy but the civil war continued until 1949 when the Red Army had forced Chiang Kai-shek to withdraw to Taiwan and had managed to wrest control from the remaining warlords. This nearly 50 year long war had cost the lives of millions

of civilians and soldiers alike. China was also drawn in to the Korean War from 1950-1953 when thousands of volunteers fought another revolutionary war against the US and South-Korean forces.

Korea had been under Japanese control since the late 1890s and finally annexed in 1910. The Korean revolution was thus from the beginning a struggle for national independence, with the communist party being the most important faction. It was an agreement between the Russia and the United States that divided the Korean Peninsula at the 38th parallel in 1945. Helped by Soviet Russia Kim Il Sung set up the Provisional with the capital Pyongyang, while the US supported the regime of the ardent anti-communist Syngmann Rhee. From the perspective of North Korea the invasion of southern territory and ensuing civil war, which saw substantial US and Chinese military interventions, were a continuation of the anti-imperialist revolution. The end of this bloody conflict saw the establishment of the Soviet-backed Democratic People's Republic of Korea which continues to be ruled by the Korean Communist Party under Kim Il Sung's descendants, largely with the support of the People's Republic of China.

II. Revolutionary Martyrs

"This (revolutionary) army embraces the



spirit of moving forward unstoppably and of overwhelming all enemies, but never to be overcome. Under any circumstance, as long as there is one man left, he must fight to the end." Mao Zedong²

(Fig. 1) This image from a popular Chinese poster shows such fighter. Blown out of the violent chaos of warfare he appears lifted off into a apotheosis, a transfiguration into the almost divine heroic martyr, “*who would not only sacrifice part of their own interests, but also their own lives without hesitation, for the sake of revolutionary interest and needs*”, according to the revolutionary general Zhou De.³

The etymology of the word ‘martyr’ in most European languages derives from the Greek and meant originally ‘witness’; the current meaning arose in the 13th century to characterize the Christians who publicly testified their faith and were put to death as a result. In Chinese, the word *lieshi* 先烈 consists of a part 列 that means ‘order, position, row,’ and the bottom half which symbolises fire. The second sign 壴 is an honourable word for “man”.⁴ *lieshi* have long history in China; ever since the since Warring States period (475 -221 BC) officials who had lost their lives as result of maintaining moral integrity in the face of state brutality. In the 20th century the word was given a new

relevance to refer to revolutionaries killed in action who served as models for the living.⁵

Insurrectional Martyrs Cemeteries (1911-1937) (Fig. 2)

The first martyrs' cemetery served as a mass burial place and monument for some eighty of the revolutionaries who had perished during the failed uprising against the Qing government in March/April 1911. Once the rebellion had succeeded the Nationalists (KMT) constructed it between 1912 and 1921 at the Yellow Flower Mound in Huanghua Gan in Guanzhou (Canton). The image above shows the Martyrs' Tomb and behind it a memorial wall made of stones, surmounted by a "*Statue of Liberty, symbolizing the martyrs' noble spirit of fighting for freedom and democracy*" according to the official description.⁶ The cemetery is entered through a monumental gate and a straight path leads to the tomb. The design is in keeping with the modernizing trends in Chinese architecture at the time with its borrowings from western culture, such as could be seen in the foreign concessions in Shanghai and other treaty ports.

The first martyrs' cemetery had been built within the city of Guangzhou and served to bury the first significant dead of the uprising. The second important martyrs'



Fig. 1 Zhang Hongti, 1992, May, Huang Jiguang - educational posters of heroic persons, <http://chinese-posters.net/themes/models.php>



cemetery was built on the prestigious Purple Mountain, close to Nanjing between 1933 and 1935, during the time when the Nationalists were in power. It was a Nationalist cemetery for officers and soldiers killed in the Northern Expedition and during the battle against the Japanese in Shanghai. (Fig. 3)

As can be seen on the poster that is displayed at the site that is now a "Scenic spot", the cemetery on the far right was built on the grounds of Linngu temple. It is next to the sumptuous mausoleum of KMT leader Sun Yat-Sen that had been completed five years earlier in 1928. On the left side is the tomb complex of Ming emperor Zhu Yuanzhang from 1405. That all these burial sites benefit from excellent *feng shui* is typical for the Nationalist respect for pre-revolutionary Chinese burial customs.

The Linngu cemetery has a similar in layout as the mausoleum of Sun Yat-Sen and consists of a sequence of front gate, memorial archway (with quotations by Chiang Kai Shek and Sun Yat-sen), a sacrificial hall with memorial stele inscribed with names of the Fallen), the memorial hall and the cenotaph Pagoda, designed by the American architect Henry K Murphy, who worked on the master-plan

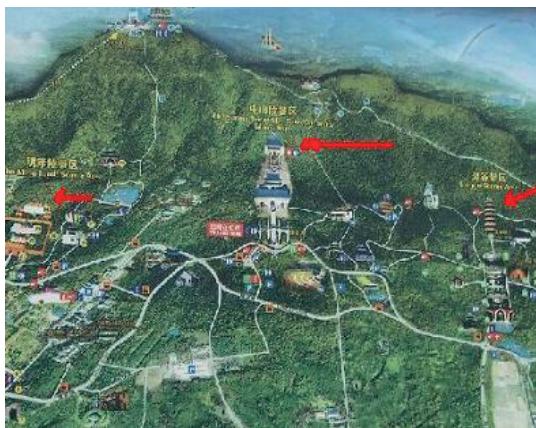


Fig. 2 The Cemetery of Huanghuagang Martyrs, in http://www.asiatourtour.com/China_Guangdong_Guangzhou_The%20Cemetery%20of%20Huanghuagang%20Martyrs_Photo%20Gallery_a389_s10_c1594.html

Fig. 3 in http://www.magic-citynews.com/R_P_BenDedek_33/Sun_Yatsen_s_Mausoleum_Nanjing10017.shtml

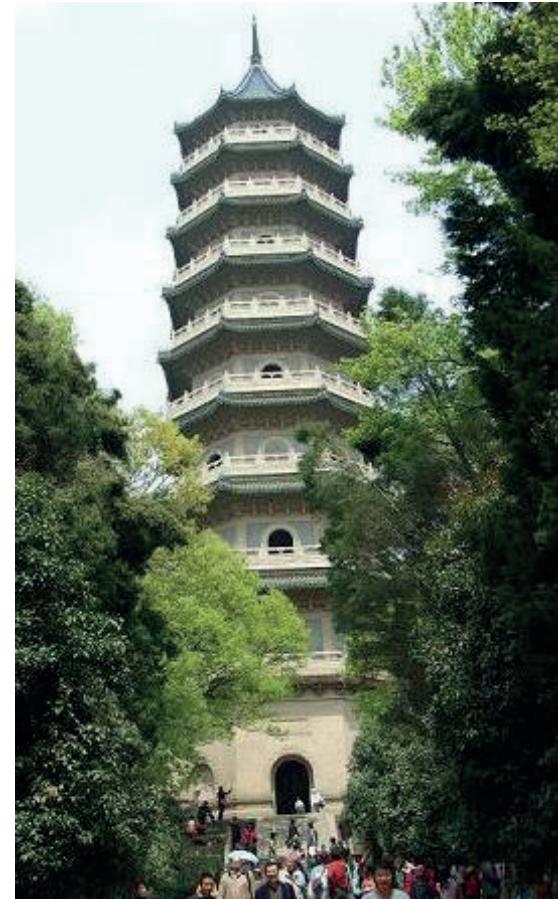


Fig. 4 Linggu Pagoda in http://www.magic-city-news.com/R_P_BenDedek_33/Sun_Yat-sen_s_Mausoleum_Nanjing10017.shtml



for Nanjing when it was capital under the KMT regime.⁷ (Fig. 4)

The architecture is different from Huanghuagong as it is more self-consciously Chinese in style and plays on the topographical links to the old Ming capital. The strongly didactic intention that incorporates the memorial of exemplary martyrs within a framework that evokes continuity with the past and the revolutionary aspirations of Sun Yat-sen is typical for the Kuomintang ideology that stresses 'national characteristics' alongside modernization.

Red Martyrs cemeteries (since 1949)

(Fig. 5) This painting shows one of the most famous Chinese Red Martyrs, Liu Hulan, a fourteen year-old probationary Communist who was beheaded by the Nationalist army during the Chinese Civil War. It was in her memory that Mao Zedong had penned the slogan *si de guangrong*, "glorious death".⁸ Already in 1944, Mao Zedong, stirred by the death of Zhang Side, a young peasant Red Army Soldier who was killed on September 5th 1944, had declared in his eulogy 'Serve the People': '*All men must die, but death can vary in significance. [...] from now on when anyone in our ranks who has done some useful work dies,*



Fig. 5 Feng Fasi, Liu Hulan died a martyr, 1957; oil on canvas (collection of the National Art Museum of China), 230x425cm in <http://en.cafa.com.cn/art-for-life-retrospective-art-exhibition-to-commemorate-the-100th-anniversary-of-birth-of-feng-fasi.html>



*be he soldier or cook, we should have a funeral ceremony and a memorial meeting in his honour. This should become the rule.'*⁹ Like the 'red funerals' in Bolshevik Russia, the funerals and commemoration of dead communists broke with past burial traditions and by serving as examples to be emulated the dead, often of a very young age, were no longer just to be mourned by family members and local communities but became heroic martyrs to be commemorated collectively. In Chinese tradition the dead became ancestors and tutelary spirits to following generations. Dying without issue the young martyrs became honorary 'ancestors' to the post-revolutionary nation.

(Fig. 6) While the Civil War was still being fought, the first cemeteries for red martyrs were beginning to be built to commemorate revolutionary heroes, such as Red Army soldiers and civilians associated with the Chinese Communist Party, who were fighting the Japanese in territories controlled by communist forces as here in Handan. By 1949 the death-toll had risen sharply: the War of Resistance against Japan had resulted in the death of 600,000 Red Army soldiers and in the Civil War another 1.31 million soldiers died. The cult of the Red Martyr became increasingly important, both as an outlet for private



Fig. 6 JinjiLuYu Cemetery for Revolutionary Heroes, Handan City, 1946-1950, in <http://www.jjlylsly.com/uploadfile/jpg/2011-4/20114217135628.jpg>



grief and to unite the nation, while holding on to the idea that what the dead had given their lives for, was the new, communist, China. As Chang Tai-Hung pointed out "Through the martyrs fight and sacrifice against foreign imperialists and domestic capitalists (KMT), the CCP sought to invent and reinforce the solidarity of a Chinese nation as a shared community with common goals and collective experience."¹⁰

The Hundan monument shows a break from the Nationalist monument that stresses an uncompromising new beginning and a break with the past in its stark monumentality. The central feature, still a proudly erect to signify the ongoing vitality of the revolution, is no longer a pagoda or a ziggurat with a western style Liberty, but a simple tower crowned with a red star.

(Fig. 7) One of the most important and monumental of martyrs' cemeteries to be built after the foundation of the People's Republic of China in 1949 is Yuhuatai. The site is highly significant; located close to near Nanjing, the old Ming and erstwhile Nationalist capital. Since 1927, when the Kuomintang had gained control of the Chinese government, it had been a main execution sites for political enemies, especially Communists. According to CP sources, some 100,000 political prisoners



Fig. 7 Yuhuatai Revolutionary Martyrs Cemetery (literally Rain Flower Terrace Hill) at Nanjing, 1950, in <http://www.chinauniquetour.com/arts.asp?id=2541>



and dissidents were executed in the area.¹¹

The aerial view above shows two approaches to the summit of the hill, marked again by a starkly modernist tower, some 42.4 meters, standing for 23 April 1949 when the PLA liberated the former KMT capital, *it stands to represent the martyrs' noble ideals*. The layout, not dissimilar to Nationalist cemetery on Purple Mountain is axial; a monumental entrance gate leads to a memorial hall, on to a pavilion engraved with writings by Lenin and Mao. The large rectangular pool of water is a new feature; an interval before the final ascent to the phallic tower at the top, inscribed in Mao Zedong's calligraphy with "Long Live the Martyrs".

The focal point from the other side, due to topographical constraints of the hilly site, is a monumental sculpture group, according to official descriptions it is the largest granite sculpture in China and *face expressions are being emphasized in order to impress visitors the lofty sentiment possessed by China's national heroes*.¹² (Fig. 8)

The architectural style betrays impact of Soviet architects and engineers that characterizes 1950s Chinese monumental architecture; Chinese traditional elements are generally reduced to roof

configurations, while the sculptures conform to a blocky socialist realism. The dominant colour is grey, with sombre conifer planting but the surrounding woody landscape is accessible through many path and allows oblique vistas of the cemetery.

During the first decades of the People Republic thousands of martyrs' cemeteries were built across China. All these cemeteries and memorial halls and parks became sites of red pilgrimages, the only tourist activity actively encouraged during the early years of the Republic and then, intensely, during the Cultural Revolution. Beijing, the new capital, underwent radical reconstruction, planned around the old symbolic centre of the Forbidden City, where the new fulcrum of State power was arranged around the newly created Tiananmen Square with the Monument to the People's Heroes, the highest structure on the Square, the most important. The capital also needed its own martyrs' cemetery. (Fig. 10)

Premier Zhou Enlai suggested "*to build a permanent resting place for the revolutionary martyrs for the purpose of conducting revolutionary education – but nor only for martyrs abut for high official leaders, distinguished foreigners who championed socialist ideas*".¹³



Fig. 8 in <http://www.absolutchinatours.com/Nanjing-attractions/Yuhuatai-298.html>

Fig. 9 in <http://www.chinaworkandlive.com/nanjings-martyrs-cemetery-a-haunting-place/>

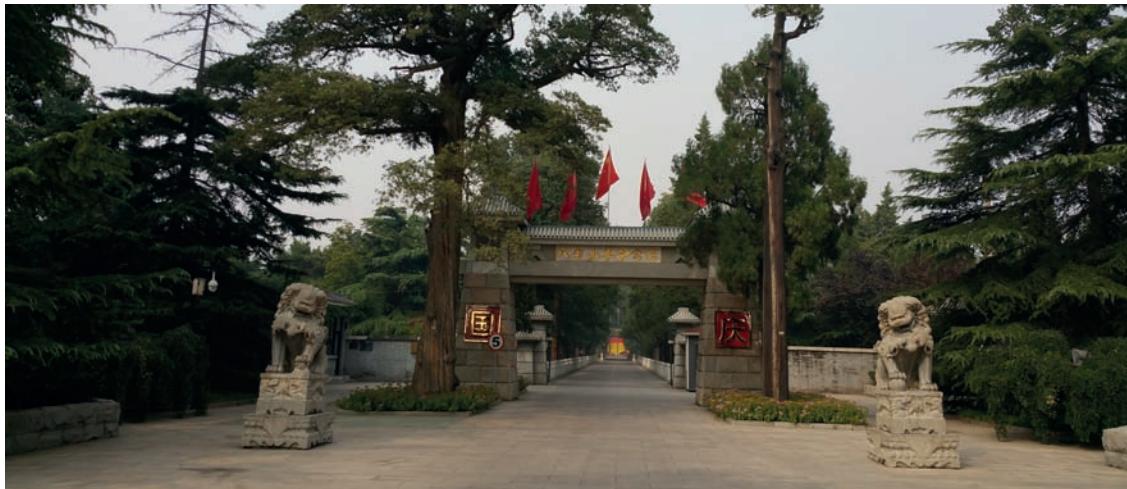


Fig. 10 Babaoshan Revolutionary Martyrs Graveyard near Beijing,
photo by Gu Zong and Ji Haiyang.

Fig. 11 Some of the simple 1950s graves from the Mao era at the
back with newer graves, photo: Gu Zong and Ji Haiyang.

The government chose the grounds of the old Honoured Nation-Protecting Temple, which had been a popular burial place for eunuch officials. After their remains were disinterred and relocated, the remains of revolutionary martyrs from other cemeteries were moved to the newly laid cemetery. Babaoshan is a garden cemetery, with shade trees and orderly rows of graves and lacks the axial layout and monumental structures of the commemorative cemeteries with their mass burials. It was instantly popular and quickly became the most honoured place for eternal rest. It had to be enlarged several times.

(Fig. 11) shows some of the simple 1950s graves from the Mao era at the back with newer graves, showing more traditional floral motifs in the foreground.

In the decades following Deng Xiaoping's reforms that resulted in 'capitalism with Chinese characteristics',¹⁴ as people eagerly pursued personal gain and materialist values rather than collective socialist goals, the cult of the red martyrs lost much of its appeal. At the same time efforts to push for wider ranging political reform, which culminated in the mass protests around the Monument to the People's Heroes on Tiananmen Square in 1989 were brutally repressed. In



recent years, reacting to both increasing complaints at corruption and a perceived loss of social cohesion brought about by mass migration to the more prosperous cities and the effects of the one-child policy, the government made efforts to harness the power of the martyrs once again. Yet this was not to be renewal of the Red Martyr and the word 'revolutionary' has been avoided. While some of the neglected old martyrs' cemeteries were spruced up they were often renamed without that epithet. [Fig. 12]

In May 2012 a vast new, Martyrs Cemetery was built in Chuan-Shan Su, in Tonjiang County. It assembles the remains of some 25,000 Red Army soldiers in a monumental and strictly symmetrical layout that combines the longitudinal axis of earlier nationalist commemorative cemeteries with individual though strictly uniform graves, marked simply with a single red star. This brand new cemetery evokes some of the World War I sites along the Austro-Italian frontier. (Fig. 13)

A year after the inauguration of Chuan-Shan-Su, the Chinese government declared a new Martyrs Day. Martyrs are now redefined as "*people who sacrificed their lives for national independence and prosperity, as well as the welfare of people in modern times, or after the First Opium*

War."¹⁵ The new teleology is 'prosperity'. The 'revolution' has been dropped but martyrs are still part of the ideological apparatus. This year Martyrs Day, on the 29th of September, was celebrated again with a highly choreographed ceremony on Tiananmen Square and simultaneous celebrations have been ordered to take place in all of the 5000 martyrs cemeteries across China. This has helped to keep many of these sites from neglect and decay but to what extent the martyrs will watch over the CCP and their hold on power remains to be seen. (Fig. 14)

*China has rallied to honor and remember deceased national heroes on Martyrs' Day. President Xi Jinping led senior leaders, in paying silent tribute and offering flower baskets at the Monument to the People's Heroes.*¹⁶

North Korea

[Fig. 15] Korea, having suffered a cruel occupation by Japan for half a century and then being engulfed in a bitter civil war in which the north lost over eleven percent of its population,¹⁷ has no shortage of martyrs, many of whom did fight in a revolution against Japanese or western imperialism. Yet, in contrast to the PRC there are few war cemeteries in North Korea. The most important symbolic site



Fig. 12 <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2776550/China-honours-fallen-Martyrs-Day-ceremonies-including-memorial-service-World-War-Two-victims-country-s-huge-230-000-square-metre-cemetery.html>
Fig. 13 Martyrs Cemetery in Chuan-Shan Su



on Mount Taeseong near Pyongyang was built in the mid 1970s . (Fig. 16)

It serves as the honorary burial place for Kim Jong Suk (Kim Il Sung's second wife and mother Kim Jon Il), as well as guerrilla comrades such as Kim Chaek on O Jin U; only about one third of those commemorated here died after 1945 and hence.¹⁸ The main layout of this hillside cemetery consists of a straight axis beginning with monumental gate from which stone steps lead to a platform flanked by monumental statues depicting fighters in action. The 150 graves are all marked with a bronze bust set on a plinth and a huge red stone flag provides an unusual and theatrical backdrop. (Fig. 17)

There is no memorial hall only a huge plaque with a bronze medal to collectively honour the assembled martyrs. Pride of place at the very centre and right before the red flag goes to Kim Jon Suk. The cemetery is singularly exclusive as it is strictly reserved for the Manchurian partisans.¹⁹ (Fig. 18)

But it is the small group comprised of surviving veterans or their immediate descendants of the Manchurian partisan that wields power in North Korea. (Fig. 19)



Fig. 14 September 29 2015 Tiananmen Square.

Fig. 15 The poster above shows Kim Jong Suk, holding Kim Jong Il, behind Kim Il Sung and other partisans in Manchuria.



Fig. 16 Symbolic site on Mount Taeseong near Pyongyang

Fig. 17 Honorary burial place for Kim Jong Suk
Fig. 18 The huge red stone flag



Kim Il Sung himself and now his recently deceased son, Kim Jong Il, are both buried in the so-called Palace of the Sun, the previous presidential palace that has been turned into a mausoleum for the embalmed remains of the Dear Leader and the Great Leader. The cemetery is also closely associated with the legitimization of power in North Korea, so as to re-assure the ruling elite of the continuing loyalty of those to aspire to wield supreme command. In 1985 for instance, in preparation to his succession, Kim Jung Il ordered a costly renovation of cemetery. It was on this occasion that the statue of his mother Kim Jon Suk was placed in its present position, which also signals a move on the part of the Kims to underline the revolutionary credentials of their female ancestor. The second most important cemetery, known as the Fatherland Liberation War Martyrs Cemetery, on Sinmiri-Hill, is now part of the sites now shown to foreign visitors and dignitaries. It was opened by the present ruler Kim Jon Un on July 25th 2013. (Fig. 20)

According to North Korean news report: Marshal Kim Jong Un suggested building the Fatherland Liberation War Martyrs Cemetery and gave scrupulous teaching on its site and the ways and means for the building. He said our Party is the owner of

the graves of the People's Army martyrs, known and unknown, who sacrificed themselves in the Fatherland Liberation War.

While Kim Jong Un assiduously pays homage to the Manchurian partisans on Mount Taesong, the new cemetery is more inclusive as it commemorates the martyrs of the Korean War. It is a gesture that acknowledges the contributions of people not connected to the small group of partisans. Although there had been memorials and other war cemeteries before this is by far the grandest and shows a desire to widen legitimacy across the population in the early period of Kim Jong Un's reign.

In terms of the layout it resembles some of the Chinese war cemeteries with its rows of identical tombstone, each with a photograph of the fallen. (Fig. 21)

Towering above the orderly rows of graves is an extraordinary state hewn of white and red marble, no simple tower here let alone a pagoda but spelling out with brutal simplicity Mao Zedong's famous dictum that 'political power grows out from the barrel of a gun'.

The North Korean article describes the monument in these terms:

The memorial tower of the People's Army Martyrs with the height of tens of meters is



Fig. 19 The Manchurian partisans

Fig. 20 The opening by Kim Jon Un on July 25th 2013

Fig. 21 Rows of identical tombstone, each with a photo of the fallen



composed of a rifle, a bayonet, a national flag and a Republic Hero medal. It portrays in a peculiar style of formative art the ideas that the country, happiness, future and final victory are all guaranteed by weapons. In front of the memorial tower, there is a wreath-laying stand "Soul of Heroes" representing martyr's coffin. In the area of the semi-circled cemetery, there are graves of over 500 fallen fighters on 9 tiers according to the years of their death.

In conclusion it is clear that in countries who won their existence through a liberation struggle and through revolutionary tactics and where a single party maintains control overall political control, the dead who fell in turbulent times never loose their symbolic relevance. This is also true for Vietnam, not discussed at this conference due to time constraints.

1. *The German Ideology*, Part I: Feuerbach. Opposition of the Materialist and Idealist Outlook. D. Proletarians and Communism.
18. 45 D. Proletarians and Communism <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/ch01d.htm>
2. Mao Zedong, "Lun lianhe zhengfu" [On the Coalition Government], in *Mao Zedong junshi wenxuan [Selected Works of Mao Zedong's Military Thought]*, 1961, p. 284
3. cited in Pingchao Zhu, "Mao's Martyrs: Revolutionary Heroism, Sacrifice, and China's Tragic Romance of the Korean War"; https://www.libraryofsocialscience.com/essays/zhumaos_martyrs.html#_ftnref12
4. I am grateful to May Li for this explanation

5. Chang-tai Hung, "The Cult of the Red Martyrs: Politics of Commemoration in China", in *Journal of Contemporary History*, n. 43, February 2008, p. 279
6. http://www.72martyrs.com.cn/e_index.htm
7. Jeffrey W. Cody, *Building in China. Henry K. Murphy's "Adaptive Architecture" 1914-1935*, Chinese University Press, University of Washington Press, Seattle 2001, pp. 191-205
8. Brian deMare, *Mao's Cultural Army. Drama Troupes in China's Cultural Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 78
9. Mao Zedong's eulogy 'Serve the People' cited from the Selected Works of Mao-Tse-Tung by Chang-tai Hung: "The Cult of the Red Martyr: Politics of Commemoration in China", in *Journal of Contemporary History*, n. 43, February 2008, p. 279
10. Chang-tai Hung, "The Cult of the Red Martyrs: Politics of Commemoration in China" in *Journal of Contemporary History* n. 43, February 2008
11. <http://www.tiwy.com/pais/china/2008/nanjing/yuhuatai-martyrs-park/eng.phtml>
12. <http://www.absolutechinatours.com/Nanjing-attractions/Yuhuatai-298.html>
13. Chang-tai Hung, "The Cult of the Red Martyrs: Politics of Commemoration in China" in *Journal of Contemporary History* n. 43, February 2008, p. 286
14. so Yasheng Huang, *Capitalism with Chinese Characteristics*, Cambridge University Press, Cambridge 2008
15. http://news.xinhuanet.com/english/2015-09/30/c_134676271.htm
16. http://news.xinhuanet.com/english/2015-09/30/c_134674699.htm
17. Adrian Buzo, *The Making of Modern Korea* Routledge, London/New York 2002, p. 88
18. James Hoare, *Historical Dictionary of the Democratic People's Republic of Korea*, Scarecrow Press, Lanham/Oxford 2012, p. 69; also Justin Corfield, *Historical Dictionary of Pyongyang*, Anthem Press, London/New York/Paris 2014, pp. 184, 185
19. Heonik Kwon, Byung-Ho Chung, *North Korea: beyond charismatic politics*, Rowman and Littlefield, Plymouth 2012, p. 111;
20. Gwendolyn Leick, *Tombs of the Great Leaders. A contemporary Guide*, Reaktion Books, London 2013, pp. 76-90
21. http://korea-dpr.com/articles/27th_july/fatherland.html
22. Mao Zedong, 'Problems of War and Strategy' (November 6, 1938), *Selected Works*, v. II, p. 224
23. http://korea-dpr.com/articles/27th_july/fatherland.html



Fig. 22 The memorial tower of the People's Army Martyrs



L'uso della memoria collettiva al cimitero di Teheran Behesht-e Zahra come strumento di propaganda

The Use of Collective Memory in Tehran's Behesht-e Zahra Cemetery as a Tool for Propaganda

Behesht-e Zahra, unico cimitero attivo di Teheran per i musulmani della città, è cresciuto rapidamente nei suoi soli quaranta anni di attività. Nonostante la sua distanza significativa dal tessuto urbano, è comunque presente nella vita di tutti gli iraniani che vedono il cimitero riflesso nei media come un luogo di grande importanza per la Repubblica Islamica. Ospitando sul proprio suolo i martiri del regime e la sepoltura di Khomeini, questo cimitero si è evoluto utilizzando le pratiche culturali preesistenti e le credenze per consentire la visione delle morti secolari attraverso una lente di religione politica. Questo documento racconta come il governo teocratico della Repubblica islamica utilizza le lunghe tradizioni di martirio e di pellegrinaggio a Behesht-e Zahra come pratica di governo, e le assimila nella vita moderna iraniana.

Behesht-e Zahra, Tehran's only active cemetery for Muslims of the city, has rapidly grown in its mere forty years of operation. Despite its significant distance to the urban fabric, it is nonetheless present in the lives of all Iranians who see the cemetery reflected in the media as a location of high importance to the Islamic Republic. By housing the martyrs of regime as well the burial of Ayatollah Khomeini on its grounds, this cemetery has evolved to use pre-existing cultural practices and beliefs to allow for the viewing of secular deaths through a lens of political religion. This paper chronicles how the theocratic government of the Islamic Republic uses the longstanding traditions of martyrdom and pilgrimage as government practice, assimilating them into the modern Iranian life at Behesht-e Zahra.

Paniz Moayeri
Is a Canadian designer of Iranian descent. She holds a Bachelor of Architectural Studies from the University of Waterloo and has practiced architecture in four offices world-wide. She aims to continue her research by focusing on the political use of collective memory in modern architecture of the Middle East.

Parole chiave: **Memoria collettiva; Propaganda; Martirio; Islam sciita; Iran**

Keywords: **Collective Memory; Propaganda; Martyrdom; Shia Islam; Iran**



Every year, in the last weeks leading to *Norooz*¹ the roads extending south of Tehran become overwhelmed with a surge of cars. In the stand-still traffic that emerges, children with unwashed faces move in between the cars, selling bunches of flowers and jugs of rosewater² to the halted passengers enroute to the city cemetery. Situated over 30km outside of Tehran's centre, Behesht-e Zahra,³ the city's only active cemetery for Muslims of the city, has grown to 424 hectares in its mere forty years of operation,⁴ housing over 1.6 million graves today.⁵ In addition to providing public graves and semi-private family mausoleums, the cemetery has designated plots for the martyrs of the Islamic Revolution of 1979 and the Iran-Iraq War,⁶ as well as plots reserved for "certified" cultural figures.⁷ The mausoleum of Ayatollah⁸ Khomeini, the leader of the Islamic Revolution of 1979 is also housed north of the main cemetery.

The traffic leading to the cemetery during the deadline imposed by the celebrations for each new year is only a glimpse of the high importance given to dead and the respect required for them in Iranian culture. Martyrdom is viewed as an admirable, timeless action responsible for the continuation of societal values and places of burial for revered historical figures act as sacred shrines in the Iranian discourse of

Shia Islam. These symbols play a big part in the Iranian societal psyche. In its short life, Behesht-e Zahra has transformed to become a museum of the events that have taken place since the Islamic Revolution. It has also evolved to use pre-existing cultural practices and beliefs embedded in the societal collective memory to allow for the viewing of secular deaths through a lens of political religion. This acts as a physical embodiment for the Islamic Republic's existential premise of a sacred government, and aids to evoke public reverence towards the dead as propaganda. Behesht-e Zahra has changed from a secular burial spot before the Revolution, to an organic place of gathering to mourn the dead during the Revolution, to officially becoming a destination for political use after the Revolution and during the War due to the martyr burials there. This has been strengthened further by the burial of the leader of the Islamic Revolution on its grounds combined with the ever-present yet separated spacial quality afforded to it due to its distance from the city, making it the true necropolis removed from the world of the living. Through an exploratory, chronological case study of how the resting places of the martyrs and later the leader of the Revolution have been treated at Behesht-e Zahra, this paper chronicles how the theocratic government of the Islamic Republic, which uses the validity of religion

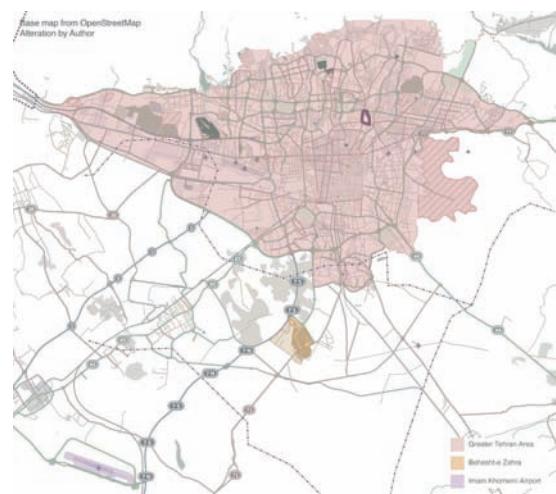
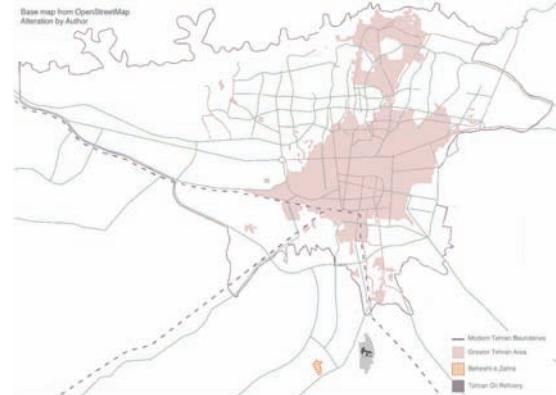


Fig. 1 Behesht-e Zahra within the context of Tehran at its inception (1966-70).

Fig. 2 Behesht-e Zahra within the context of modern day Tehran.



as its *raison d'être*,⁹ uses the longstanding traditions of martyrdom and pilgrimage as government practice, assimilating them into the modern Iranian life in its use of Behesht-e Zahra.

This paper uses literature reviews (with a focus on texts written by historians, journalists, anthropologists, sociologists, and other scholars focusing on cultural studies in the region) which document historical events and ideological beliefs of the Iranian society. The textual material is supported by the author's formal analysis of the site through photographs, maps, and diagrams to support the argument of spatial exploitation of the dead. The literature sets the historical, religious, and social contextual framework for the analysis of the cemetery through architectural language and use. This research aims to act as an initial study for a more comprehensive study of the subject matter in a later, extended thesis project with additional primary sources gathered.

Conception

Plans to design a large necropolis in the outskirts of Tehran were first started in 1966. The aim was to put an end to the scattered nature of burials in the many shrines and mosques across the city and to organize the formalities associated with the burial procedure.¹⁰ In the rural outskirts of southern Tehran, 314 hectares of land

were chosen for this purpose. The area had historically been a collection of settlements formed around agricultural practice, located at the base of the mountains that surround Tehran from the North-West to the East. At this time, industries had just started to move to the area following the population boom in Tehran. During the same year, for example, construction began for the First Tehran Oil Refinery buildings very near the location of the future Behesht-e Zahra cemetery.¹¹ These facilities have continued to grow in the years to come. As such, Behesht-e Zahra was introduced as the two worlds of agriculture and industry were merging in that region at the time. This location also fit the requirements of historical traditions to locate the necropolis outside city boundaries. In addition to this, the site was en-route to the holy city of Qom, where the burial shrine of the eighth Shia *imam's* sister has established it as one of the largest centres for Shia scholarship in the world, and a significant destination of pilgrimage.

The programmatic organization for the cemetery was established at this early stage, designed primarily for vehicular access. A main arterial road (Hazrat¹²-e Zahra Boulevard) allowed access to the cemetery with other streets branching off in a way very similar to a typical city grid. To this day, each "plot" (*gha'leh*) resembles a city block and each grave in each "plot" is numerically

assigned according to its row (*radeef*) - which acts like a street in the city block- and its numerical position (*shomareh*) in that row - which acts as the building number in this analogy. So to give the address of a particular grave, one must always remember the three numbers of: the plot, the row, and the grave number in the row (i.e: plot 49, row 10, grave #49). This systematic approach organizes the burial system and facilitates orientation. Today one can look up the location of any deceased buried at Behesht-e Zahra on the online data base. However, even with the systematic approach, one can argue that no planner would have expected the population growth that Tehran has gone through since 1966. The cemetery was opened in 1970, and while initially underused due to the number of other cemeteries available, it soon grew to become a popular burial destination suited to keep up with the population boom of the capital. What would change Behesht-e Zahra's image and function forever in years to follow was, however, the burial of those murdered in the conflicts leading to the change in government, later to be known as the martyrs of the Islamic Revolution, less than a decade since its opening.

Pre-Revolution (Before 1978)

The qualification to be considered a martyr have gone through different phases through the history of Islam and differ between scholars. But in short, ultimately, what sets



a martyr apart is the intention behind self-sacrifice: the desire to seek unity with God, "not informed by profane considerations."¹³ The act of determining one martyr would lie on religious (sometimes tied politically) agents who would study the remains and the circumstances of the death to determine the dead a martyr, leading to appropriate funeral acts to follow. Iran's own long cultural history even from before Islam, is filled with folklore, stories, and traditions that elevate martyrdom. Yet, notable among these stories is the Shia story of the third *imam*. Imam Hussein and his seventy-two followers were martyred in the battle of Karbala by the troops of the Sunni Caliph, Yazid. The remembrance of their sacrificial acts through *tazieh* (passion plays) and story telling rituals such as *naghali* or *pardeh-khaani* have kept the memories of their sacrifices alive in the Iranian collective memory, making martyrdom a defining element of the Shia faith and Iranian way of thought.¹⁴ Every year during the Arabic month of Muharram (during which the third *imam* and his entourage were murdered) the story of the Imam's brutal murder by Yazid's army is retold through speeches, passion plays, and processions of penance. The Shiites of Iran commemorate the ten days in which Imam Hussain defended his family and followers at the battle of Karbala. Men and boys beat their chests in mourning,

parade-like processions and food is passed around in remembrance.

In as early as his first calls to action against the Shah's government in the early 1960's, Ayatollah Khomeini was able to tap into this mystic desire of martyrdom through unification with God, already present in the memory of the Shia population. His words were further emphasized through the works of popular scholars such as Ali Shariati and their encouragement to go back to the cultural roots of the society.¹⁵ Shariati believed that martyrdom allows for all of the sacredness of the ideals the martyr fights for, to be transferred into the existence of the martyr. He wrote, "true that his existence becomes a non-existence, but he has absorbed the whole value of that idea for which he negated himself. The martyr becomes sacredness itself. He had been an individual who had sacrificed himself for thought and now he is thought."¹⁶ In his historic sermon in Qom for Muharram in 1963, Khomeini used these thoughts to liken the oppression of the Iranian people under the Shah's monarchy to Imam Hussein's struggles with the Sunni Calip, Yazid. When Khomeini's opposition to the monarchy lead to his arrest and exile soon after this speech on June 5th, 1963, "men and women alike wrapped themselves in white funeral shrouds as symbols of their readiness to die

Diagrams By Author



Fig. 3 A typical Behesht-e Zahra plot versus a typical NYC city block:

A Each "plot" [gha'teh] resembles a city block.

B Each grave in each "plot" is numerically assigned according to its row (radeef) - which acts like a street in the city block.

C Each grave is also numerically assigned based on its numerical position (shomareh) in each row - which acts as the building number in this analogy.



for him."¹⁷ In the riots that followed around thirty-two men from Southern Tehran were killed.¹⁸ At the time these dead were indeed labeled as martyrs of the struggle by many clerics but their burials were not much different than typical. The Revolution had not taken form yet. Also, the number of casualties were too small and belonged to a too specific group of low-income, devout families for the deaths to stand as symbols of opposition for the entire population. They were buried by their families in local cemeteries.

Early Revolution (1978-79)

By the time the struggles of Islamic Revolution took official form in the late 1970's, however, Behesht-e Zahra had already been established as the principle burial ground for the capital. As with any civil uprising, the dead became symbols of the fight against the perceived oppressor and the reason to continue. "As one of the few public spaces in Tehran safe from attack by the security forces, [Behesht-e Zahra] became, in addition, a meeting place for opponents of the Shah."¹⁹ Their funerals became public affairs with public mourning ceremonies and popular chants like "my martyr brother, your way will continue".²⁰ Thus this previously secular space allowed for religious rhetoric to mobilize the population into more action. These gatherings at the cemetery had a grass-roots nature, organically born out of the people's frustration with the opposition

Diagrams By Author

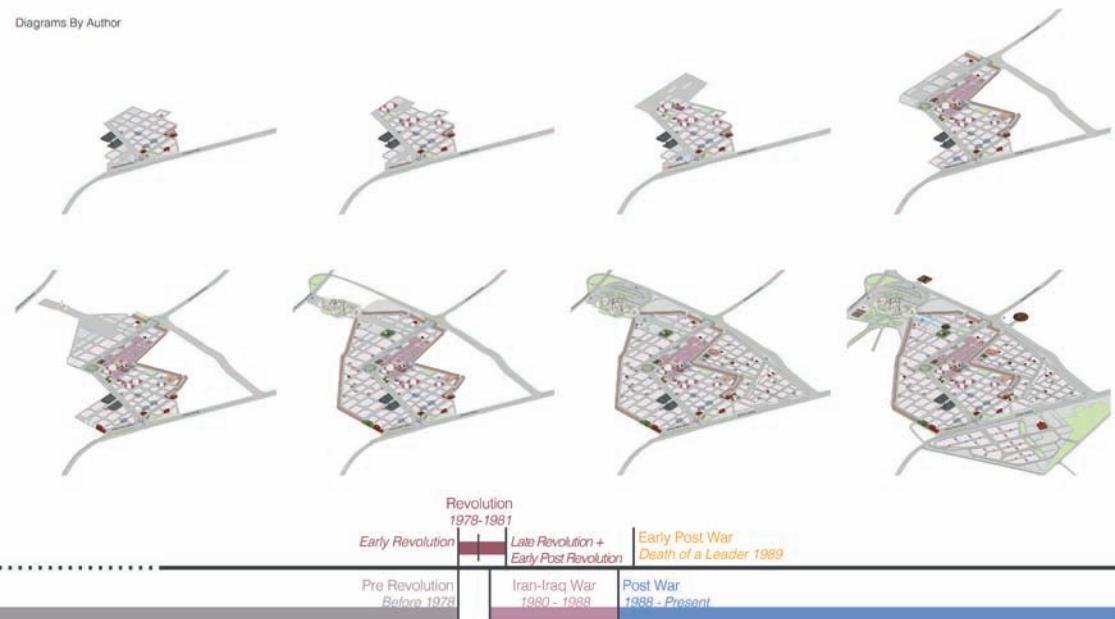


Fig. 4 Spatial evolution of Behesht-e Zahra from inception to present day.



they saw on the streets, without specific organization to them. Similar actions were being carried out in many cemeteries across the country. However, Behesht-e Zahra was turned into an iconic space due to its location in Tehran and the high numbers of casualties buried there.

Studying the graves of these early martyrs today, one will see how these burials were not intentionally curated in specific spots (something we will witness in future martyr graves). These early martyrs of the Revolution have been buried, scattered in six different plots (15, 17, 22, 23, 33, and 39), relatively close to each other. The locations were chosen by the victims' families based on availability at the time of burial, without special attention given to the circumstances of the deaths. Some of these tomb stones have since been refitted to indicate them as martyrs from specific riots and some have since been given flags or the early prototypes of the display glass cases later issued to the martyrs of the War. For the most part, however, their actual act of burial and graves were not mass-designed to emphasize a coherent message through location or image. Any perceived understanding of the group's cause of death as a whole can only be observed based on the proximity of the graves of victims from the same incident.

Late Revolution / Early Post-Revolution (1979-1981)

The official transition of Behesht-e Zahra from a place for organic civilian opposition to an officially political space used for propaganda started with Ayatollah Khomeini's return from exile. His first move upon returning to Iran after fourteen years of exile on February 1, 1979 was to head to Behesht-e Zahra straight from the airport amidst the tumultuous welcome of his supporters, to give his (now historic) first speech on Iranian soil since the start of the Revolution. This choice in location for Khomeini's first speech gave legitimacy to all the dead and attributed the success of the Revolution to their sacrifices. In this speech, Khomeini laid down what became the foundation of the regime's attitude towards the martyrs. After giving his condolences to the martyrs' relatives and promising that their deaths would not be in vain, he legitimized the actions of his supporters and those who had died as "Islamic" and anyone opposed as "anti-Islamic".²¹ It was soon after this that a centralized governmental agency - the 'Foundation of Martyrs and Veterans Affairs'²² was established under Khomeini's direction to support the families of revolutionaries who had sacrificed their lives during the anti-Shah struggle.

With the bombings of the Islamic Republic

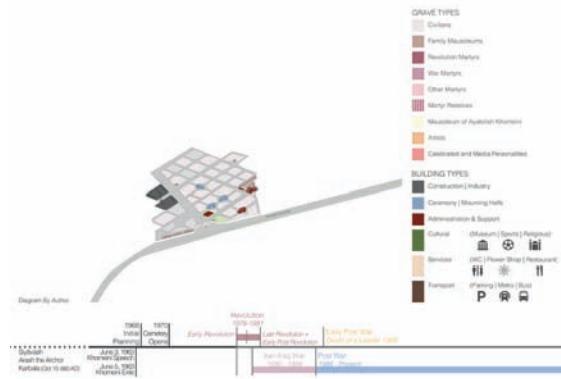


Fig. 5 Behesht-e Zahra, Pre-revolution (1970-1978)

Fig. 6 Behesht-e Zahra, Early Revolution (1978-79)



Party Head Quarters on June 28, 1981, the martyr graves took an entirely new political meaning. Seventy-two (the fact that the number was identical to the dead in Karbala has been subject to much speculation) leading officials of the Islamic Republic were killed, as well as the country's Chief Justice. For the first time graves of the martyrs were highly curated in their new, designed resting places. It was also following this incident that the fountain of blood at this section of the cemetery was erected in honour of the sacrifices for the new regime. This was right at the beginning of the eight year War with Iraq. Thus, from this time forward, this area of the cemetery officially transformed into the martyrs' section and the graves of the young men buried in it took a whole new meaning. The secular deaths which had used cultural understandings to become religious icons, now used these religious affiliations for political gain. The dead gave legitimacy to the rulers, and their graves demanded cooperation from the population due to the respect the martyrs demanded.

Iran-Iraq War (1980-1988)

The over one million casualties Iran suffered in the eight-year Iran-Iraq War produced even more martyrs to be buried. When the conflict started in September of 1980, just over a year after the Revolution, the myth of Imam Hussain's war in Karbala had already

been revived to rally the population during the Revolution. To go to battle for justice and to seek legitimization, to die for a cause and get closer to God as a result, were easily carried through from their revolutionary use into the battle-fields. As Roxanne Varzi puts it, "nation building became synonymous with martyrdom."²³ The War became a tool for the government to gather the society together behind the motifs already known to the people in a time when the political fracture following the Revolution was dividing the country, even signalling a potential civil war. The government had found the perfect "other" to which defer the violence to instead.²⁴

The War became the battle between the righteous against the infidel and Saddam Hussain was dubbed Saadam-Yazid after the Sunni Caliph who killed the third *imam*.²⁵ The War became the country's rallying point and consolidated Ayatollah Khomeini's role as a religious leader. Khomeini declared the War a spiritual one, a "holy defence", fought by ordinary people, and not a professional army. This seemed to be Iran's only choice, since the new constitution was still being written and the army was in disarray.²⁶ Thus, the *Basij* (mobilized), army of devout volunteers, was born. Young men, even child-soldiers, with little to no formal training gladly went into battle to die for the cause, believing in these highly propagated

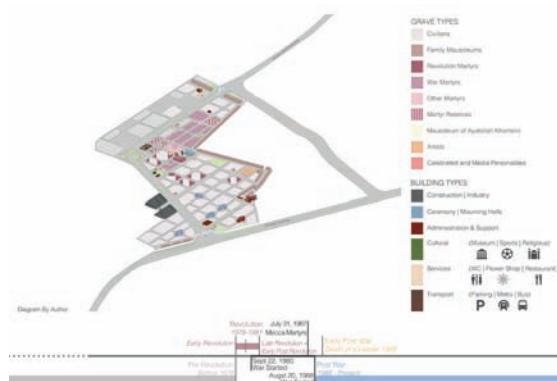
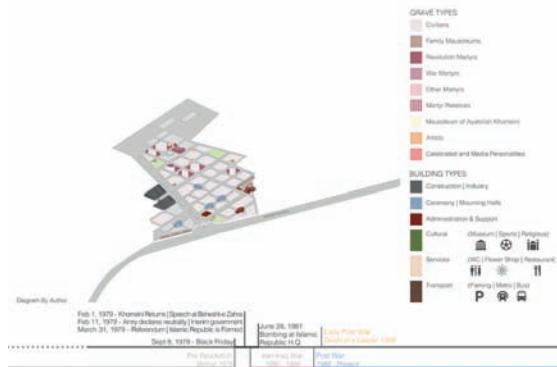


Fig. 7 Behest-e Zahra, Late Revolution (1979-81)
Fig. 8 Behest-e Zahra, Iran-Iraq War (1980-1988)



verses of the Qur'an, "Do not think of those that have been slain in God's cause as dead. Nay, they are alive! With their Sustainer have they their sustenance."²⁷

The lack of training is perhaps a significant contributor to the large number of casualties Iran suffered in this War.²⁸ In the nearly eight years of War, the wide Shohada (martyrs) and Hazrat-e Zahra Boulevards at Behesht-e Zahra got developed into parading grounds for funeral processions, perpetually clogged with mourners and military bands accompanying caskets. Trees were planted on their edges and pools of water in the middle transformed them into garden spaces. "Visiting the cemetery became a form of recreation, with extended families picnicking on the graves amid the evergreens and junipers and along the canals as they watched the spectacles"²⁹ of the frenzied mourners-for-hire, the funeral processions, the Mullahs singing stories about martyrdom.

While all the martyrs of the War are buried in plots only designated to them, separated from the civilian graves, the early graves of the War martyrs in Behesht-e Zahra seem disorganized compared to the well-curated ones that would come later. The early graves have non-uniform tomb stones. Yet, many martyrs are treated as individuals in their burial places. These graves are provided

with glass cases for the martyrs' families to personalize with picture and personal belongings of the martyrs. The cases contain "both religious icons and intensely intimate mementos: Koranic texts, green banners bearing religious inscriptions, worry beads, and prayer stones, next to plastic childhood toys and figurines from wedding cakes."³⁰ Some even contain battered or blooded items of clothing the martyr wore at the time of his death. With more and more casualties pouring in, however, the need to curate the graves more uniformly became more evident.

As the War progressed and the deaths continued, the civilian plots continued to take form around the central martyr plots, locating them in the prime central location created between the two arterial boulevards. The designs for the martyr graves also became more defined. The martyrs would be buried in uniform graves of the same size, shape and lettering. This was partially due to the fact that large numbers of bodies would get sent back from the front and mass-producing the process for their burials was the easiest method. With time, the graves of the martyrs started to be mainly organized around specific events, (i.e. memorable battles, or means of death) "as if they [were] exhibits in a historical narrative of war."³¹ Each group of martyrs has a different style of memorials and graves. This not only

legitimizes the "struggle against injustice and oppression through physical manifestation of the memories, but it also creates a unified narrative of these struggles, "where the martyrs' bodies continue to amplify their given historic roles."³²

The visual symbolism of these struggles do not end at the graves, however. The images of these dead men are further echoed in large murals in every Iranian city. These murals can get very graphic, often showcasing the soldier bloodied from the battle, in the moment when he is about to die. For the martyrs of the War to be useful in their memorialization, these murals are needed. The government, through the 'Foundation of Martyrs and Veterans Affairs', has taken ownership of these images, depicting the "sacred defence". The murals are always painted, "this makes every mural unique, a work of art that will be looked at as if for the first time, in contemplation rather than habit (merely acknowledging something already seen)."³³ These paintings are found everywhere in big cities where one might expect to see a billboard advertisement. They are fixed features of city life in Iran, frozen timelessly, in their location.

These images allow for cemeteries like Behesht-e Zahra to inhabit the cities metaphorically, connecting the cities and the cemeteries on a daily basis, serving as



a reminder of the sacrifices of the martyrs and their roles in building today's Iran. As Ravinder Kaur puts it, the distance of the cemetery from Tehran is negligible when discussing its effects on the society as "through the imagery of martyrs in public spaces and institutionalized through museums and exhibitions that narrate the biographies of martyrs."³⁴ The bodies of these martyrs are the most "sacred objects" in the hands of the 'Foundation of Martyrs and Veterans Affairs', as they can help re-narrates the story of the Iranian struggle since 1979 and legitimize the role the Islamic regime has played in helping these efforts.

Post War, Death of a Leader (1989)

With the death of Ayatollah Khomeini, the leader of the Revolution just over a year after the end of the War, a new way to use the cemetery as a persuasive device was utilized: Ayatollah Khomeini's mausoleum, dressed as a Shia shrine, to indicate the government's theocratic claims. The ennoblement of the places of burial spans between secular and religious for revered historical figures in Iranian culture. Special attention, however, is reserved for the Shrines of Shia *imams*³⁵ and their descendants, the *imam-zadehs*. The Shia "revered their *imams* as specially blessed by God and immaculate from sin."³⁶ The martyrdom of these men in the hands of the Sunni rulers of their time has "extended the emotional ties to the *imams* in the form

of the attachment to the shrines that grew up above their tombs."³⁷ The sites of the mausoleums of the eleven deceased³⁸ *imams* of Twelver Shia Islam (only one of which is located in Iran³⁹ while the rest are in Iraq and Saudi-Arabia) and their descendants (many of whom can be found across Iran as they consistently fled the Sunni persecution) are highly valued locations of pilgrimage with the Shia population where it is believed *baraka*, or spiritual grace is plentiful and God is present in a special way, leading to one's *haajat* (heart's desire from God) being answered. One could argue that the pre-occupation to visit these shrines (known as *haram*⁴⁰) sometimes extends beyond the desire for *hajj* (pilgrimage to Mecca) for Shias.⁴¹ The *harams* located in Iran and Iraq⁴² are often highly monumental mosque structures with elaborated mirror and mosaic decorations.

At Behesht-e Zahra, the prominent tomb of the leader of the Islamic Revolution, is being presented as a religious site, on par with any Shia shrine, to promote the religious practices of pilgrimage and miracle-seeking. He was initially buried humbly, with a distance from the main cemetery. But this was done with plans in mind for a major complex to be erected in the coming years. In the years since, the mausoleum has been named the *Haram-e Motahhar* (the Holy Shrine), as any *imam's* mausoleum would

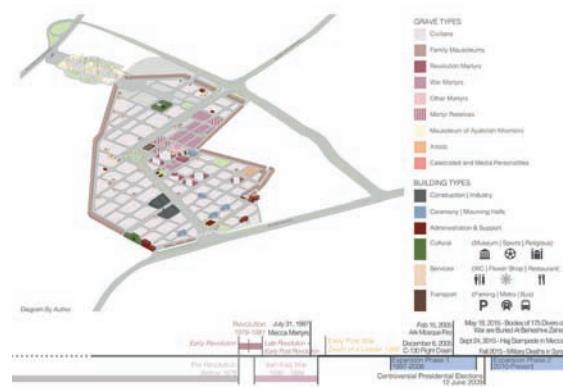


Fig.9 Behesht-e Zahra, Early Post War - Burial of Ayatollah Khomeini (1989)

Fig.10 Behesht-e Zahra, Post War Expansion (1989-1997)



be with groups of believers arriving there everyday for pilgrimage. The real influence and the final push towards the adaptation of Shia shrine norms in Khomeini's mausoleum, however, is through the use of monumental and iconographic language in its architectural form. The never-ending expansions to Khomeini's mausoleum, have resulted in a enormous building with one central dome flanked by two smaller ones and four *minarets* (each 91m tall to symbolize Khomeini's age at death⁴³) bigger than of the Imam Hussein's mausoleum in Karbala, itself.

Upon completion, the complex (with the shrine in the centre) is to cover 5000 acres, housing a "cultural and tourist centre, a university for Islamic studies, a seminary, a shopping mall [introduced to speed the process of developing the area to a destination], and a 20,000-car parking lot."⁴⁴ The monumental structure is the first impactful sight one sees upon arrival in Tehran from the Imam Khomeini International Airport. This leaves the recent arrivals with the impression of the leader's presence and communicates with them the religious thesis of the society upon arrival. The entrance to the mausoleum complex from Behesht-e Zahra is a wide road diverging from the main Shohada (martyrs) Boulevard, with what is to become the largest water feature in the country flanked by a wide pedestrian path on either

side.⁴⁵ Inside, the tomb has also been given a *zarīh*,⁴⁶ a gilded lattice work inscribed with Koranic verses, typically enclosing the tomb of an *imam* or *imam-zadeh* in a Shia *haram*. It is customary in Iran for pilgrims to drop bills in the tomb area through the *zarīh* as donations to the *haram* during a visit. This practice has become the norm in this mausoleum, as well.⁴⁷ Once finished, the interior is also to benefit from the typical iconographical decorations of mirrored surfaces and colourful mosaics. In short, as Roxanne Varzi puts, "Khomeini is buried like any *imam*".⁴⁸ As such, through its monumental structure, adaptation of iconography and cultural practices, the regime has managed to turn the resting place of its leader into a Shia shrine, with followers who, to this day, pay pilgrimage to it everyday. Families are seen travelling there seeking close proximity to the leader of the Revolution, some even hoping for divine intervention.

Post War, Today's Martyrs

Today, the importance of the martyrs is not any less significant from the government's point of view, even though it might be difficult to keep the momentum as swift without a war or revolution as a catalyst. The 'Foundation of Martyrs and Veterans Affairs' established in 1979 is now exclusively responsible for the official declaration of "martyr" status to the dead in Iran, as well as being responsible

for the welfare of the families of these martyrs.⁴⁹ While there is no war to supply the dead, there remains several means of obtaining designation as a martyr. Finding bodies of the missing from the War, the victims of accidents or tragedies perceived through a politically religious lens, the dead from military incidents, and the casualties of political or terrorist acts can often be declared martyrs, their funerals and graves used as rallying points with much fanfare. The reception of these modern martyrs are, however, not always consistent by the Iranian population.

While the government does put political emphasis on the newly found bodies of the martyrs from the War, the public is usually receptive of these martyrs regardless of their individual standing towards the government. For example, fossilized bodies of one hundred seventy-five divers who had been buried alive during the War were found in May 2015. The campaign to welcome their bodies took the country by storm. Posters were designed, not only by the 'Foundation of Martyrs and Veterans Affairs' and other government agencies, but also by the general public, to advertise their funeral procession.⁵⁰ The funeral was attended in high numbers by a large cross section of the society: from the most stout supporters of the regime, to the anti-revolutionaries and celebrities alike, everyone gathered to pay



homage to these men who were brutally killed. The bodies from findings like this one are often too difficult to identify and as such are usually buried in graves designed specifically for them in Behesht-e Zahra, the type of which we have seen in the graves of the unidentified martyrs.

In contrast to that, the act of designating martyrs out of secular deaths, as many would argue the contemporary declarations of martyrdom by the foundation are, is highly controversial. The martyrs declared from accidents are often viewed by many as tools used to benefit from tragedies. An example is in 2005, when a military plane carrying journalists and army officials crashed into an apartment building, resulting in one hundred sixteen deaths.⁵¹ All the victims are now buried in the martyr section of the cemetery, in uniform graves, with crests on their tombs labelling them as members of either the military or the media. The Iranian victims of this year's Mina Hajj stampede also belong to this category. They were all declared martyrs and are being buried in plot 50 of Behesht-e Zahra, already reserved for Martyrs.⁵² Depending on the specific circumstances, military deaths given the martyrdom classification can also be controversial. In the past few months, for example, there have been a number of military deaths in Syria. The designation of martyr status in these cases is perceived with

mixed emotions from the population as many feel conflicted about Iran's involvement in Syria. Finally, martyr declarations of political conflicts or terrorist attacks usually have the most mixed responses from the population, as the deaths involved are usually a reflection of the political standings of the regime. The Mecca riots during the *hajj* season in 1987 when the demonstration by a number of the Iranian pilgrims was stopped by Saudi Police resulting in two hundred seventy-five Iranians dead, are examples of these controversial political martyr designations. Those victims, too, are now buried in Behesht-e Zahra with a significant memorial structure designed for them.

Regardless of the reasoning behind one's martyrdom, one's relation to the government's cause becomes evident through the arrangement of the graves in Behesht-e Zahra. While martyr plots are named *golzars*⁵³ (flower-fields), are prominently located, and are regularly cleaned, tended to, decorated and visited, the graves of the anti-government activists who have been killed by the regime "are located in an abandoned part of the graveyard, unattended, uncovered, and surrounded by overgrown bushes",⁵⁴ and are rarely visited by anyone as any association with the anti-revolutionaries can lead to significant consequences. The martyr plots are usually comprised of uniformly shaped

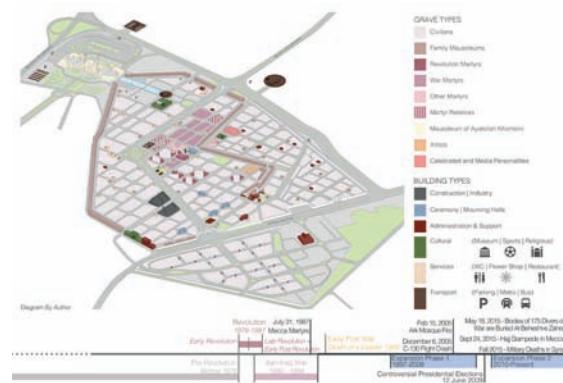
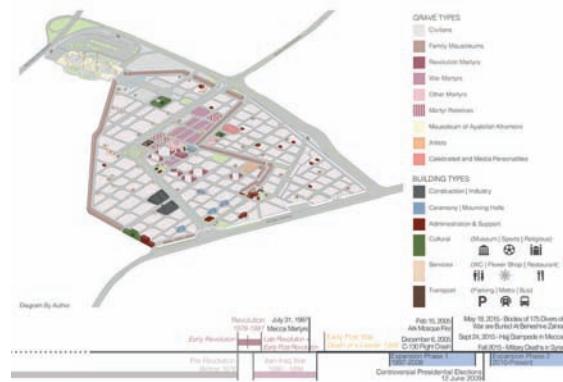


Fig.11 Behesht-e Zahra, Modern Expansion - Phase 1 (1997-2008)
Fig.12 Behesht-e Zahra, Modern Expansion - Phase 2(2008-Present)



and sized graves,⁵⁵ creating the most rhythmic and organized sections of the cemetery. In fact, some cemeteries across the country have taken it upon themselves to "homogenize" further the graves of the martyrs, to backlash from the families of the martyrs in some cases.⁵⁶ All this attention to the martyr graves is because, as it stands, the 'Foundation of Martyrs and Veterans Affairs's most important task remains their upkeep of the martyr plots, specially those in the public domain at Behesht-e-Zahra. The high importance placed on the martyr sections of the cemetery applies the public's understanding of martyrdom as means for ideological survival to the regime's prevailing existence, thus evoking public sympathy for the regime through the use of the dead. Behesht-e-Zahra, being the place where the biggest and most public array of martyrs are buried, makes it the perfect target for the many events annually organized to "renew the pledge with sacred ideals" of the Revolution and Imam Khomeini. Officials working for different levels of government are often required to participate. The Islamic Republic's ritualistic celebration of its martyrs obscures the logistics of the conflicts that created the martyrs: the Revolution changed from a popular movement to what is today a theocracy governed by the country's clergy and the War was fought with "remarkable disadvantages, as it lacked reliable allies, a

dependable supply of arms, and superpower goodwill."⁵⁷

Present-day Expansion and Image

The cemetery has continued to grow in the years following the War. The population of Tehran has gone from 2,719,30 in 1966 to 8,154,051 in 2011.⁵⁸ As such, after two expansion project, the cemetery stands at 424 hectares with 164 plots of graves overall, 12 hectares (14 plots) of which are exclusively used for the Revolution, War, and post War martyrs. While the cemetery exists outside of any municipal boundaries, it is nonetheless undeniably and permanently present in not only the collective memory of inhabitants of Tehran who have relatives buried there, but also in the memories of all Iranians who see the cemetery reflected in the media as a location of high importance to the Islamic Republic. Ayatollah Khamenei (the current Supreme Leader of Iran) is quoted as having said, "The martyrs are *imam-zadehs* of love and their tombs are shrines of the believers.",⁵⁹ thus giving Behesht-e Zahra and its demised inhabitants the timeless legitimacy of the *imams'* descendants. Continuous representation of the cemetery within the context of the martyrs and the mausoleum of Ayatollah Khomeini in television and radio features of remembrance events held there, and the murals and billboards in the city, echoing

the images of the deceased buried there connect the cemetery to the urban fabric, negating the distance in between. In fact, being located outside the city has allowed for the cemetery to continuously grow without conforming to any standards. It has made it constantly present in Tehrani life as the only burial site, a true necropolis separated by space and thus unaffected by time.

Behesht-e Zahra's ability to encapsulate all of its messages in a fashion unaffected by time and societal changes has thus been crucial by the regime. When talking about the importance of care for the dead in this context, time is erased. As Halbwachs outlines in *The Collective Memory*, historical or "lived" time is not always equal to the perception of time through collective memory and this is evident in the mentioned cultural acts of remembrance with a very time-less approach to the actual events.⁶⁰ Mourning ceremonies for Imam Hussain take place every year as though his death happened days prior and not centuries, for example. The sacrifices of the past are directly linked to the idea of what Islam is and how it survives. Ayatollah Khomeini is often quoted as having said the following about Imam Hussain's martyrdom, "Keep Karbala alive, keep the *mubarak* (blessed) name of Hazrat Shah- e Shuhada⁶¹ alive, because keeping this alive means that Islam



is kept alive.⁶² In this thinking process, no thought is given to other factors that might have affected the series of historical events leading to the modern Shia Islam practiced in Iran today. The same timeless quality is embedded at Behesht-e Zahra. It is simply an ever-present city of the martyrs, forever echoing the collective sacrifices, removed from the world of the living. It is a relics of the country's struggles and existential legitimacy, unaffected by implications of time.

What creates an interesting future projection is the lack of remaining space at the cemetery. Estimations say that burial space will run out in three years' time, even with the new mandatory transformation of all the remaining graves into triple layered burial sites,⁶³ jokingly referred to by Tehranis as "final apartments". In the past few months, the city has announced laxer laws about burials in other smaller shrines in the city since the authorities are now visibly worried about the over-flow at Behesht-e Zahra. Graves are no longer being sold in advance, a practice with long standing tradition in Iran. One can only guarantee a burial spot upon death, with incredibly high prices: from over \$10,000 USD in the older, well-established plots, to the cheapest graves at around \$500 USD in the last phase of the cemetery.⁶⁴ According to the Tehran municipality,

there are two potential sites in mind for a new burial location but they have yet to be announced. It will be interesting to see how the move to a new necropolis will play out, will new martyrs continue to get buried at Behesht-e Zahra, making it a true museum of symbolic deaths while civilians will all be buried at the new cemetery?

Mohammad Bagher Ghalibaf (Mayor of Tehran) has said that "Behesht-e Zahra is the country's biggest cultural pole."⁶⁵ Many would not agree with or even quite understand this sentiment, but the undeniable fact is that since the Islamic Revolution of 1979, Behesht-e Zahra has played a consistent and important cultural role in the Iranian society. Even before the revolution of 1979, the idea of self-sacrifice for the good of society had been established through folklore, literature, and the Shia religion. Early in the Revolution, these pre-existing ideas started to get used to mobilize crowds and resulted in an organic use of the Behesht-e Zahra cemetery as a place of gathering for the movement against the monarchy. Thus a secular movement to change the government used the religious connotations of martyrdom to provoke the country. With the return of Ayatollah Khomeini, these religious ideas that had organically been used officially took a political meaning. With the eight year War, dubbed a "sacred defence", viewing the deaths of the

martyrs through a religious lens for political gain was fully established. The cemetery's martyr plots became locations of official government-run, political programming. The burial of Ayatollah Khomeini so close to the martyr graves worked to strengthen the political religion used at the cemetery by allowing for his large mausoleum to act as a Shia shrine worthy of an *imam*. Today, the use of secular deaths as means for political gain continues with the addition of new martyrs and the continuation of emphasis on the graves of the existing martyrs. The extent of this influence is reflected in the fact that today, the travel guides to Iran list the mausoleum of Ayatollah Khomeini and the martyr graves as tourist destinations, which can often be seen captured through images and description on western travel blogs.⁶⁶ Thus, the propaganda initially intended for Iranians is now extending outside of the country, becoming Iran's international identity; especially since Iran has been culturally disconnected from the world since the 1979 revolution.

While this religiously political role of the cemetery will endure in the future as people of all political beliefs will continue to have sympathy for the fallen during the War and the revolution (even if they don't subscribe to viewing the Ayatollah's mausoleum as a shrine), other views of the cemetery are



slowly emerging. After the highly contested presidential election results of 2009 and the *Green Movement* protests that broke in its wake, a graphic novel called *Zahra's Paradise* was published. This novel depicts the story of Zahra, a mother who has lost her son in the post-election mayhem. Throughout the story she finds herself in search of her missing son only to discover that he had been one of the many tortured to death and buried in a nameless grave at a corner of Behesht-e Zahra.⁶⁷ The first volume of the graphic novel ends at Behesht-e Zahra, with Zahra looking into the distance, demanding an answer for her son's death at the hands of the regime, hoping to change the discourse of what is to be the future of the country. This new perspective shifts the government's prescribed notion of Behesht-e Zahra and brings to light another dimension of the regime. Perhaps looking at the two narratives side-by-side one can begin to understand the truth from the persuasive facades and thus shine some light on the last thirty six years of Islamic rule in Iran.

1. Persian New Year, celebrated each Spring equinox (March 20 or 21st)
2. In Persian tradition, one washes the graves of loved ones first with water, then with fragrant rosewater before placing flowers on it
3. Behesht (بَهْشَت) in Persian means paradise or heaven, so the name of the cemetery means Zahra's Paradise. Zahra is a popular title given to Fatimah, prophet Muhammad's daughter. This implies that the holy saint is watching over the dead, giving it immediate religious connotations
4. Behesht-e Zahra Organization. Accessed June 22, 2015. <http://beheshtezahra.tehran.ir/>
5. Thomas Erdbrink, "In Tehran's Main Cemetery, Space for the Dead Dwindle", in *Washington Post*. Accessed October 12, 2015. https://www.washingtonpost.com/world/middle-east/in-tehrans-main-cemetery-space-for-the-dead-is-dwinding/2011/07/21/gIQAcpuRel_story.html.
6. The War went on from 22 September 1980 – 20 August 1988 and resulted in over a million dead for Iran. The War went on from 22 September 1980 – 20 August 1988 and resulted in over a million dead for Iran. (Black, Ian. "Iran and Iraq Remember War That Cost More than a Million Lives." *The Guardian*. September 23, 2010. Accessed August 5, 2015.)
7. The figures range from artists to athletes and members of the media
8. Ayatollah is a high-ranking title given to Usuli Twelver Shia clerics
9. Iran has a syncretic political system which combines elements of a modern Islamic theocracy with democracy. The constitution established after the 1979 Revolution vests sovereignty in God while mandating popular elections for the presidency and the parliament. Yet, all democratic procedures and rights are subordinate to the non-elected members of the Guardian Council and the Supreme Leader who assure the government's course is Islamic
10. Behesht-e Zahra Organization. Accessed June 22, 2015. <http://beheshtezahra.tehran.ir/>
11. Tehran Oil Refinery. Accessed September 29, 2015. <http://www.tehranrefinery.ir/AboutUs.aspx>
12. Hazrat is a title reserved for Holy figures (including Imams) in Islam. In loose terms, it can be translated to "his/her holiness". The boulevard is named after the prophet's daughter, the namesake of the cemetery.
13. Ravinder Kaur, "Sacralising Bodies On Martyrdom, Government and Accident in Iran", in *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, Cambridge University Press, 2010, 20(4), pp. 446 doi:10.1017/S135618631000026X
14. Niloofar Talebi, "Memory of a Phoenix Feather: Iranian Storytelling Traditions and Contemporary Theater", in *World Literature Today*, University of Oklahoma, 2009, 83(4), pp. 49-53 Accessed July 10, 2015. <http://www.jstor.org/stable/20621658>
15. Roxanne Varzi, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, Kindle File ed, Duke University Press, Durham 2006, Location 810
16. Ali Shariati, *Marxism and Other Western Fallacies: An Islamic Critique*, Mizan Press, Berkeley 1980, pp. 180
17. Elaine Sciolino, *Persian Mirrors: The Elusive Face of Iran*, Kindle File ed, Free Press, New York 2000, Location 3068
18. Higher numbers have been reported by the Islamic government at different times. The thirty-two casualties reported here are based on the research by Emad al-Dib Baghi who was hired as a researcher and editor for the *Bonyad-i-Shahid va Isaargaran* (the 'Foundation of Martyrs and Veterans Affairs') magazine "Yad Yaran" (Remembering our Comrades). Accessed at the following: Cyrus Kadivar, "A Question of Numbers" Emad Baghi: English. Accessed September 28, 2015. <http://www.emadbaghi.com/en/archives/000592.php#more>
19. Elaine Sciolino, *Persian Mirrors: The Elusive Face of Iran*, Kindle File ed, Free Press, New York 2000, Location 3081
20. Persian: بارادار شهید یاد می‌کنند - "Baradar e Shahidam, yadat edameh darad." This chant was so popular and well-known that today it lives on as part of the common memory of the Iranian society from the days of the Revolution
21. The transcript to a portion of speech in English can be found at <http://www.wefightcensorship.org/censored/irony-iran-ayatollah-khomeini-censored-his-own-followershtml.html>. The video of the portion addressed to the families of the dead can be found here, with English subtitles: <http://www.aparat.com/v/yk0gi>. And the full video of the speech (in Persian) here: http://www.shiatv.net/view_video.php?viewkey=87ca7b7d9b2d2b997135
22. Persian: بارادار شهید یاد می‌کنند - "Bonyad-i-Shahid va Isaargaran."
23. Roxanne Varzi, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, Kindle File ed, Duke University Press, Durham 2006, Location 177
24. Roxanne Varzi, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, Kindle File ed, Duke University Press, Durham 2006, Location 793-799
25. Roxanne Varzi, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, Kindle File ed, Duke University Press, Durham 2006, Location 895
26. Many high ranking military officials had been purged following



- the Revolution. Roxanne Varzi, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, Kindle File ed, Duke University Press, Durham 2006, Location 892
27. The Qur'an, Surah Al-Imran (The Family of Imran) 3:169
 28. Elaine Sciolino, *Persian Mirrors: The Elusive Face of Iran*, Kindle File ed, Free Press, New York 2000, Location 3143
 29. Elaine Sciolino, *Persian Mirrors: The Elusive Face of Iran*, Kindle File ed, Free Press, New York 2000, Location 3090
 30. Elaine Sciolino, *Persian Mirrors: The Elusive Face of Iran*, Kindle File ed, Free Press, New York 2000, Location 3097
 31. Ravinder Kaur, "Sacralising Bodies On Martyrdom, Government and Accident in Iran", in Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland, Cambridge University Press, 2010, 20(4), pp. 452 doi:10.1017/S135618631000026X
 32. Ravinder Kaur, "Sacralising Bodies On Martyrdom, Government and Accident in Iran", in Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland, Cambridge University Press, 2010, 20(4), pp. 452 doi:10.1017/S135618631000026X
 33. Roxanne Varzi, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, Kindle File ed, Duke University Press, Durham 2006, Location 1030
 34. Ravinder Kaur, "Sacralising Bodies On Martyrdom, Government and Accident in Iran", in Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland, Cambridge University Press, 2010, 20(4), pp. 447 doi:10.1017/S135618631000026X
 35. Not to be confused with regular prayer leaders. The Shia imams are spiritual and political leaders of Shia Islam, directly descended from Prophet Muhammad
 36. Seyyed Vali Reza Nasr, *The Shia Revival: How Conflicts within Islam Will Shape the Future*, Norton, New York 2006. pp. 53
 37. Seyyed Vali Reza Nasr, *The Shia Revival: How Conflicts within Islam Will Shape the Future*, Norton, New York 2006. pp. 54
 38. The twelfth and the last Imam is the Hidden Imam, believed to be alive.
 39. Of all the *imams*, only the Shrine of Imam Reza (the eighth Imam) is in Mashhad, Iran. According to the Iranian Tourism Agency, Mashhad attracts 20 million tourists and pilgrims every year who go to pay homage to the eighth Shia imam. While the Hajj remains the single most attended pilgrimage event in the world, the numbers of visitors to Mecca only ever reach about 15 million annually ("Mecca versus Las Vegas; A Saudi Tower(A New Tower in Mecca).", in *The Economist*, June 26, 2010), with about 2 million there during the days of Hajj. Today Astan Quds Razavi (the foundation in charge of the complex in Mashhad), offers virtual pilgrimage trips through

- their 24/7 coverage of the shrine on their website due to popular demand.
40. Not to be mistaken with haraam (حرام) - acts that are prohibited in Islam). Haram (حرام) roughly means holy sanctuary, and is what the shrines of Shia *imams* and their descendants are referred to as
 41. Diane Morgan, *Essential Islam a Comprehensive Guide to Belief and Practice*, Praeger/ABC-CLIO, Santa Barbara - Calif. 2010, pp. 227
 42. Since the majority of Saudi Arabia practices Wahhabism (an orthodox branch of Sunni Islam) in which any elaborate memorial to the dead can be considered as an "idol" and thus blasphemous, such structures have never been allowed to be built at the tombs of the Imams buried in the Kingdom. Many Wahhabists also don't consider Shias "true Muslims" which adds to the negative sentiments towards their *imams*
 43. Andrew Burke, Mark Elliott, *Iran*. 5th ed., Lonely Planet, Footscray, Vic., 2008, pp. 130
 44. The official website of the shrine, Haram-e Motahar. Accessed July 10, 2015. <http://www.harammotahar.ir/>
 45. Behesht-e Zahra Organization. Accessed August 4, 2015. <http://beheshtezahra.tehran.ir/>
 46. Persian: حضر
 47. Andrew Burke, Mark Elliott, *Iran*. 5th ed., Lonely Planet, Footscray, Vic., 2008, pp. 130
 48. Roxanne Varzi, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, Kindle File ed, Duke University Press, Durham 2006, Location 654
 49. Aid is given through various provisions such as "employment, pensions, legal services, higher education, interest-free bank loans and exemption from military service." (Ravinder Kaur, 2010)
 50. "ادهش" قشوع ده کی اهرج رط "برعوشت ده هدیش ک مصواخ دادهش" قشوع ده کی اهرج رط "برعوشت ده هدیش ک مصواخ" Accessed October 17, 2015. <http://dana.ir/News/339650.html>
 51. Ravinder Kaur, "Sacralising Bodies On Martyrdom, Government and Accident in Iran", in Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland, Cambridge University Press, 2010, 20(4), pp. 446 doi:10.1017/S135618631000026X
 52. "The Burial of those killed in Mina at Behesht-e Zahra's plot 50/350 galvanized coffins were sent to Mecca." [رد امام ناکتخت اینجا یوفدت.] IQNA News Agency, Accessed October 13, 2015. <http://www.iqna.ir/fa/News/3377903>
 53. "زورک" in Persian, it is a play on "زارک", meaning flower field
 54. Ravinder Kaur, "Sacralising Bodies On Martyrdom, Government and Accident in Iran", in Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland, Cambridge University Press, 2010, 20(4), pp. 452 doi:10.1017/S135618631000026X
 55. Ravinder Kaur, "Sacralising Bodies On Martyrdom, Government and Accident in Iran", in Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland, Cambridge University Press, 2010, 20(4), pp. 452 doi:10.1017/S135618631000026X
 56. "Behesht-e Reza." [تصویر برگشته] Farsat, Accessed September 29, 2015. <http://forsat1.blogfa.com/tag/%D8%A7%D8%AD%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D8%AA/>
 57. Ray Takeyh, "The Iran-Iraq War: A Reassessment", in *The Middle East Journal*, Middle East Institute, 2010, 64(3), pp. 365 doi:10.3751/64.3.1
 58. Statistical Centre of Iran, 2011
 59. "Virtual Tour of Behesht-e Zahra", Behesht-e Zahra Organization, Accessed August 3, 2015. <http://www.menha.ir/behesht/>
 60. Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, Harper & Row, New York 1980, pp. 98-106
 61. Shah-i Shuhada, meaning the king of martyrs, is one of the third Imam's most popularly used titles
 62. "Virtual Tour of Behesht-e Zahra", Behesht-e Zahra Organization, Accessed August 3, 2015. <http://www.menha.ir/behesht/>
 63. Thomas Erdbrink, "In Tehran's Main Cemetery, Space for the Dead Dwindling", in *Washington Post*. Accessed October 12, 2015. https://www.washingtonpost.com/world/middle-east/in-tehrans-main-cemetery-space-for-the-dead-is-dwindling/2011/07/21/gIQAcpuRel_story.html
 64. Majaleh Khabari [خبرگزاری خبر], Iranian Channel 1. May 26, 2015
 65. "Virtual Tour of Behesht-e Zahra", Behesht-e Zahra Organization, Accessed August 3, 2015. <http://www.menha.ir/behesht/>
 66. Andrew Burke, Mark Elliott, *Iran*. 5th ed., Lonely Planet, Footscray, Vic., 2008, pp. 130
 67. Amir and Khalil, *Zahra's Paradise*, 1st ed. Vol. 1, First Second, New York 2011

SESSIONE V: PROGETTI

SESSION V: PROJECT



ET IN ARCADIA EGO. Eseguire musica come architettura

ET IN ARCADIA EGO. Performing Music as Architecture

Siamo in grado di eseguire un movimento rituale verso una tomba? È possibile per una tomba, che esprime tipicamente il corpo a riposo, inscrivere simultaneamente il movimento dei vivi?

Attraverso il nostro progetto, consideriamo l'idea di progettare tombe che agiranno come spartiti musicali, cioè elementi che determinano il nostro movimento dandone un senso rituale. Diversi impulsi cardiaci che corrispondono a diverse età sono legate ai ritmi della musica e, infine, diventano ritmi di passo. L'idea di progettare esperienze temporali attraverso elementi architettonici si riferisce anche alla progettazione di camere funerarie. Sulla base dell'idea di simultaneità, sono progettati come sepolture parallele. Trame circolari definiscono il nostro progetto, perché esse sono sempre state legate a movimenti rituali. Inoltre, essi sono legati alle strutture idriche sotterranee come i pozzi.

Are we capable of performing a ritual movement towards a tomb? Is it possible for a tomb which typically expresses the resting body, to inscribe simultaneously the movement of the living?

Through our project we offer for consideration the idea of designing tombs that will act as music scores, that is, elements that prescribe our movement towards them giving it a ritual sense. Different cardiac pulses that correspond to different ages are linked to music rhythms and finally become rhythms of stepping. The idea of designing temporal experience through architectural elements refers to the design of burial chambers as well. Based on the idea of simultaneity, they are designed as parallel burials. Circular patterns define our design since they have always been related with ritual moves. Furthermore they are linked to underground hydraulic structures such as wells.

Katerina Michalopoulou

Architect. Diploma/Msc at National Technical University of Athens (NTUA). PHD candidate (NTUA) and postgraduate student in Digital Arts (A.S.F.A.). She teaches at the Technological Educational Institute of Athens. She has participated and has been presented with awards in international and nationwide competitions, conferences and architectural project exhibitions.



Antonis Touloudis

Architect. Diploma and Msc in Architectural Engineering at National Technical University of Athens (NTUA). PHD candidate of NTUA and postgraduate student in Digital Arts of Athens School of Fine Arts. He has participated and has been presented with awards in international and nationwide competitions, conferences and architectural project exhibitions

Parole chiave: **Architettura; Musica; Ritmo; Rituale; Sepoltura**

Keywords: **Architecture; Music; Rhythm; Ritual; Burial**



I. Introduction

E. Panofsky starts the 7th chapter of his book "Meaning in the Visual Arts" with an event of great importance, which takes place in 18th century England: it is the reaction of King George III when he saw the painting of sir Joshua Reynolds «Mrs. Bouverie and Mrs. Crewe», which depicts the two lovely ladies seated before a tombstone and sentimentalizing over its inscription: *Et in Arcadia ego* (Fig. 1). King said at once: "Oh, there is a tombstone in the background: Ay, ay, death is even in Arcadia". King's interpretation implies, a present happiness menaced by death and comes in contradiction with our modern reading of the "*Et in Arcadia ego*" message: the retrospective vision of an unsurpassable happiness, enjoyed in the past, unattainable ever after, yet enduringly alive in the memory: a bygone happiness ended by death.

Panofsky shows that this royal rendering "*Death is even in Arcadia*" represents a grammatically correct, in fact, the only grammatically correct, interpretation of the latin phrase *Et in Arcadia ego*, and that our modern reading of its message "I too, was born, or lived, in Arcady" is in reality a mistranslation. Panofsky renders responsible for this change in interpretation not a man of letters but a great painter: Nicolas Poussin (Fig. 2). Poussin's paintings on the theme no longer show a dramatic encounter with

Death but a contemplative absorption in the idea of mortality (Panofsky, 1955).

Contemplation was the answer to all the fundamental issues we encountered in order to design our proposal for a burial monument. Because we believe that contemplation needs that intermediate space and time where alive and dead co-exist literally and metaphorically. The immersion in a space-time environment where we may contemplate on the idea of mortality could attribute our cultural identity to contemporary death care (Fig. 3).

The renowned artist J. Kounellis comments regarding the issue of death: "the dead do not exist anymore. And this is serious because death in all respects, including death care, has always been a sign of a particular culture". Another artist, Lucas Samaras, will add: "Art making is a ritual, almost a religious act". Our belief that the reverse also occurs i.e., the religious element flows into art, gave us the idea of designing a ritual movement directly referred to the spatial elements of the burial (Fig. 4).

II. The structure

We applied all the previous considerations to the design of a burial monument (Fig.5). Easy and economical construction, were among our basic design specifications. We chose the option of prefabrication. The selected



Fig. 1 *Mrs. Bouverie and Mrs. Crewe*, Joshua Reynolds



Fig. 2 Giovanni Francesco Guercino's and Nicolas Poussin's, *Et In Arcadia Ego*

Fig. 3 Model of the project

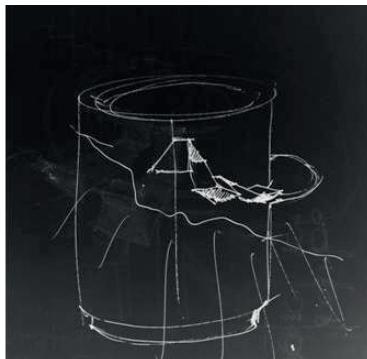
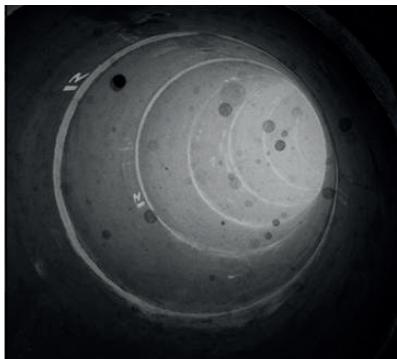


Fig. 4 References from Land Art. *Building for a void* Anish Kapoor 1992, *Sun Tunnels* Nancy Holt 1973-76 and *Nomad Circle* Richard Long Mongolia 1996

Fig. 5 Plan view of the model

Fig. 6 References of prefabrication



basic structural precast elements, follow international specifications and dimensions which enables them to be found anywhere without any special order.

The burial chamber

Two prefabricated concrete pipes, of different diameter and height, are driven into the ground with their nozzles set vertically, in a conical trench. The first one, which has a diameter of 1.4 meters and height of 2.5 meters, is the burial chamber. The dead body is placed in an embryonic position, related with the circular shape of the grave (Fig. 6). Its interior is divided into three spaces by two fully detachable horizontal planes. The body is deposited at the highest level which is formed by a suspended cast iron grid. The design of its frame refers to the human skeleton as it retains the body allowing, over time, the passage of bones to the second lower level. This one is also formed by a cast iron grid of denser frame which retains only the bones. The third and final level is located on the ground where the rest of the remains end up, to be transformed naturally into usable organic matter (Fig. 7). The cap of the container is made of steel plate, shaped as a concave hemisphere, which serves as a pot for stagnant fluid (*choes*) or a slot with etchings that create a sundial.

So, the idea of designing the temporal experience through the notation of

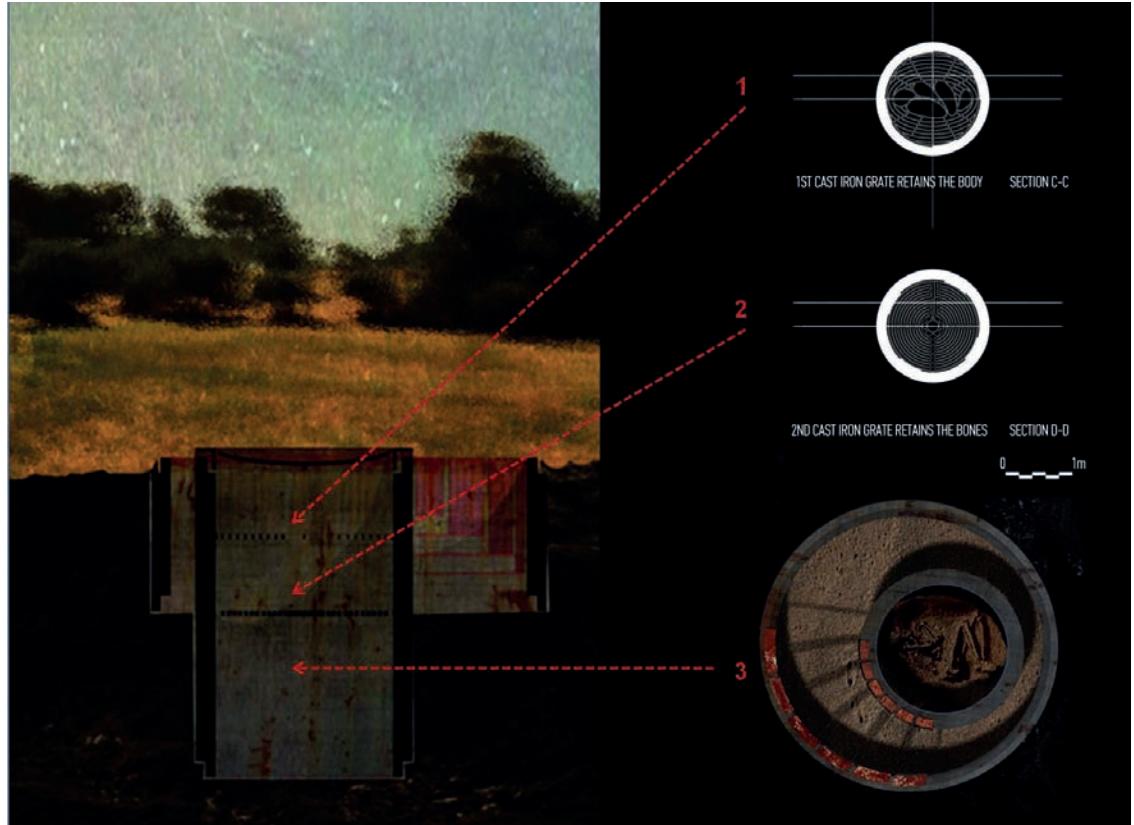


Fig. 7 Inner Structure, sections and plan views of the two grates



embodied movement is enhanced by the construction of the burial chamber's cap which is designed as a sundial recording the ontological mechanical time or even as a water reflecting surface that brings heavens to earth by reversing the spatial and temporal boundaries. In this sense, the descent to earth acquires the concept of the reverse ascent to sky (Fig. 8).

The burial chamber ensures the possibility of multiple urials even simultaneously, thanks to the successive reuse of the grids. Moreover, burial in the air is considered to be one of the easiest and quickest ways of decay. This burial method founded in antiquity as "*An economic way layout at earliest graves. It is observed in Theisoa (Arcadia - Elis) where Hellenistic tombs, in the form of two-story cist graves, with stone grate as a separator between the two chambers can be found. Previous burial's bones fell or pushed into the lower chamber and the latest body was placed on the grate (Fig. 9). This intelligent arrangement, however, is not repeated anywhere else*". (Kurtz, Boardman, 1971)

Surrounding the Burial

The second concrete ring of larger diameter and lower height surrounds the first. It is located at the slope which is necessary for the trench's construction where the first ring is located, and defines its surrounding. Freedom of association between the two

rings ensures the possibility of installing the construction both in horizontal, where the monument incorporated into the ground, and on sloping ground where a part of the outer ring reveals as a retaining wall (Fig. 10).

Finally the monument is composed as a prefabrication in two ways:

As a construction, it is considered to be prefabricated since it results from the re-composition or transcription of prefabricated elements used in plumbing works such as, concrete underground water mains, the cast iron drain rainwater harvesting, and suspended visit stairs. As a designed object, it is considered to be a prefabricated structure since it results from the transcription of musical structural elements.

As mentioned, the burial chamber is based on the idea of simultaneity and transcription. It is designed as a simultaneous burial, a burial that has the potential to be used simultaneously for multiple burials due to the compartmentalization of height at three different levels each one of which retains a different kind of remains. Surrounding however, is based on the idea of composing different durations.

Space between the two prefabricated rings is occupied by a removable metal staircase which is formed by autonomous tiers of steel sheets suspended in the two rings. Risers and treads of the stairs, compose the durations of each step.

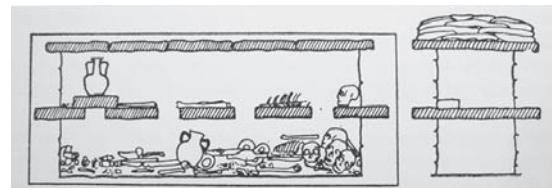
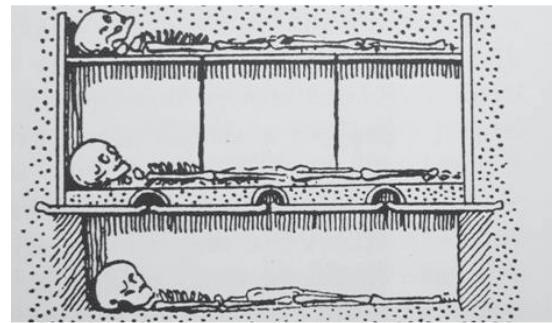
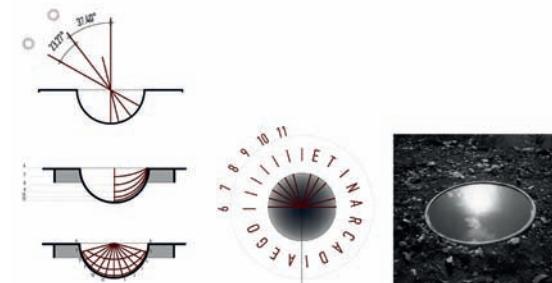


Fig. 8 Sundial's construction depends on place's latitude and reference to *Hydra's Head*, Nancy Holt, 1974
 Fig. 9 Sections of a Hellenistic tomb in Arcadia, Kurtz, Boardman



Thus, corresponding rhythms, Pyrrhic, Trochée, Spondee and Iamb are formed. The sound of stepping on the metal sheets, combined with the underlying vacuum (sound box), accompany the ritual. The designed movements relate to the worship of the dead. In an analogous manner as in Antiquity, the procession to the dead is a symbolic descent movement to Hades. An intermediate space is created by this movement, essentially, where the bodies of the dead and the living coexist.

The idea of choreographing the movement through fixed architectural elements such as the staircase may constitute one of the elements that attribute originality to each grave. These are capable of referring to different ages -as in staircases designed- or even to musical rhythms that characterize various ethnicities, etc. (Fig. 11).

Design process enforced the following questions

How can a movement be designed, notated and performed by the use of architectural elements? Could a staircase become such a design element as it inscribes relatively accurately the movement of the human body in it? The idea of a tomb that will act as the music score of ritual dance was born. That is, the embodied movement towards death is choreographed and repeated in a ritual mode.

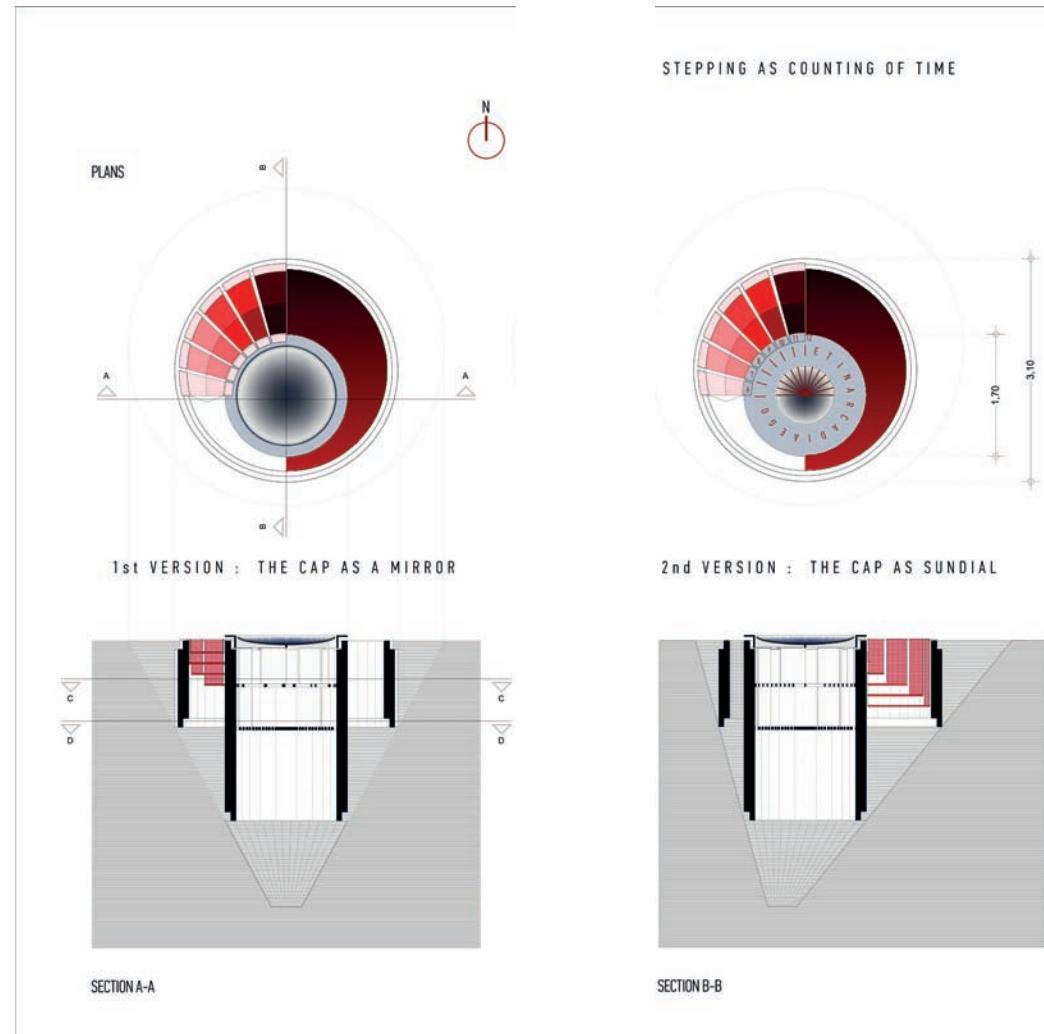


Fig. 10 Plans and sections of the project



III. Staircase - Rhythm - Pulse

The central architectural issue that we focus on, concerns the way in which the space-time element of the staircase intervenes in shaping our experience. The idea that our experience has a corporal background leads to the exploration of the basic bodily function that affects the movement on the scale, i.e. the stepping.

In our project we composed four staircases that correspond to four ancient rhythms. According to the Greek physician of Hellenistic antiquity, Herophilus, (Daremberg, Ruelle, 1963) pulse of human heart has a rhythmic background. He defined rhythm of the pulse as the ratio of the duration of the artery's diastole to the duration of its systole. Its changes reflected a person's progression from infancy through adolescence, to maturity and old age. Each stage of life had a characteristic cadence (Fig. 12). In particular: Pyrrhic corresponded to heartbeat of infants where diastole has the same short duration of the systole.

Trochée corresponded to the heartbeat of the youth where diastole has a double duration than that of systole.

Spondee corresponded to adult heartbeat where diastole and systole are of equal length.

Iamb corresponded to the elderly heartbeat, where the duration of cardiac diastole is half of that of the systole.

In other words, according to Herophilus there is a correspondence between the syllables we utter and the transmissible element of rhythm, the language of life. They both have music structure and are shaped to pyrrhic, trochée, spondee, or iamb.

IV. Movement - Ritual

In Greek Antiquity, the movements associated with the ritual, were inextricably linked with the speech too. Words as sound -material were not only bearers of meanings correlated with experiences of the outside world. (e.g. words referring to water, included the letter 'ρ' associated with the sound of its movement). They bore temporal characteristics too, concerning structural physiological functions of the body. Words extended, configured i.e. organized in time, based on heart rates, breathing and stepping. Thus sound, meaning and motion constituted a signal rhythmic organization. The relation between melody, poetry and dance constituted the ideal type of music. In order to conceive how all the elements contained in the "music", are linked we need to associate them with breathing, heart rate, and stepping. In our study, we shall explore all these elements regarding their rhythmic formation (Fig.13).

V. The relation of respiration and speech enunciation

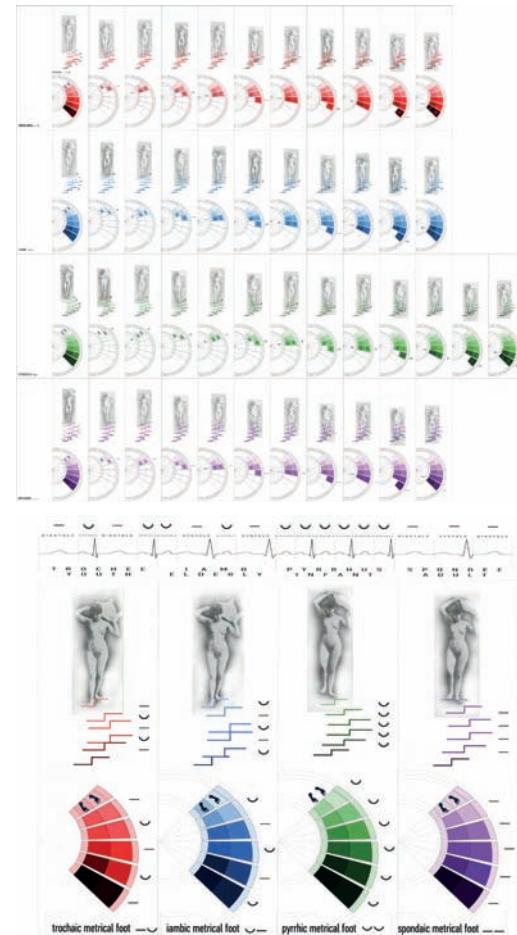


Fig. 11 Diagrams that notate movements in the four staircases corresponding to four rhythms

Fig. 12 Diagrams of four cardiograms corresponding to trochée, iamb, pyrrhus and spondee, four staircases that notate movements according to the aforementioned rhythms



The organization of speech by respiration concerns all stages of words enunciation, both at syllable and sentence (main or secondary), corresponding to a breath. During the enunciation of successive syllables we exhale continuously (movement), on the contrary when we complete a period we inhale (pause). Every minute we breathe about 9-20 times.

Respiration, as the most important among the necessary for human survival, physiological needs, is associated with almost all bodily functions. It is affected and affects for example, cardiac function, body posture, and speech, the process of feeding, digestion, alertness, attention and psychological state. It is controlled by the autonomic nervous system. This means that it occurs spontaneously, without conscious thought or intention. However, it can readily be controlled consciously. So during the speech enunciation, even though there are some physiological limitations (shift, duration and intensity of breathing) we are allowed to self-act and produce a variety of rhythmic respiration patterns.

In ancient Greek Metrics the "*Chronos protos*" (later called "sign") was adopted as the primary time unit which was directly correlated with respiration. Thus Chronos Protos is divisible neither by melody nor by words, or by a body movement (Barker, 1989). In vocal music it corresponds in principle

to the (perceived as uniform) duration of a short syllable (U). Chronos protos has a proportional value. Its absolute time value depends on the rate of performing the piece, the "*rythmiki agogi*" (tempo). So after being related to the duration needed for a syllable to be sung, the time unit is related directly to respiration as it is a subdivision of exhaling.

VI. The Relation between stepping and speech enunciation

We could suppose that the ancient Greek language was based on duration (agogic accent), as far as prosody is concerned i.e. the words were analyzed into long and short syllables. Syllables were formed in allocated groups which were bilateral or trilateral structures consisting of long and short parts. Constructions of this kind were Pyrrhic, Trochee, Spondee and lamb. Those forms had fixed duration and firm structure. They constituted thus the metre, and yet they prescribed the order of quantitative intonation of rhythm too. Qualitative intonation was based on tonality as in modern music, but through the correlations between vowels and consonants or through the sequence of words. So words by nature determined the rhythmic pattern (West, 1987).

Moreover sound duration of words would refer directly to bodily movement and somehow they notated it since long syllables corresponded to the position of the foot on

the ground while the short ones to its lift. Dance was the essential bridge that linked movement to music. J.J. Pollitt referring to this view that had been supported by Eugen Petersen notes:

*"Rhythmoi were originally the" positions "that-the human body was made to assume in the course of a dance, in other words the patterns or schemata that the body made. In the course of a dance certain obvious patterns or positions like the raising or lowering of a foot, were naturally repeated, thus making intervals in the dance. Since music and singing were synchronized with dancing, the recurrent positions taken by the dancer in the course of his movements also marked distinct intervals in the music; the rhythmoi of the dancer thus became the rhythmoi of the music. This explains why the basic component of music and poetry was called a *pous*, "foot" (Plato, Rep. 400a), or *basis*, "step" (Aristotle, Metaph. L087b37) and why, within the foot, the basic elements were called the *arsis*, "lifting, up-step," and *thesis*, "placing, down-step." (Pollitt, 1974)*

When we hear, for example a trochaic metre we must imagine some corresponding dance movement or a bilateral movement at the staircase. It is composed of two steps, a big and a small one. In this case, the metre defines the relationship between the weak and strong parts while their shape is determined by the rhythm. Rhythm defines

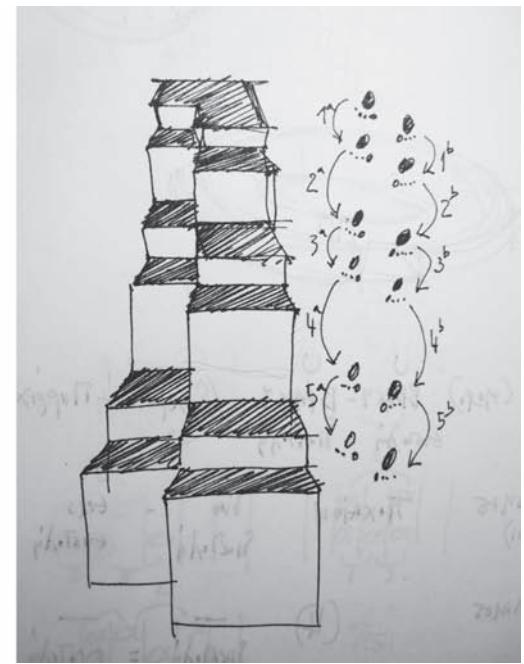
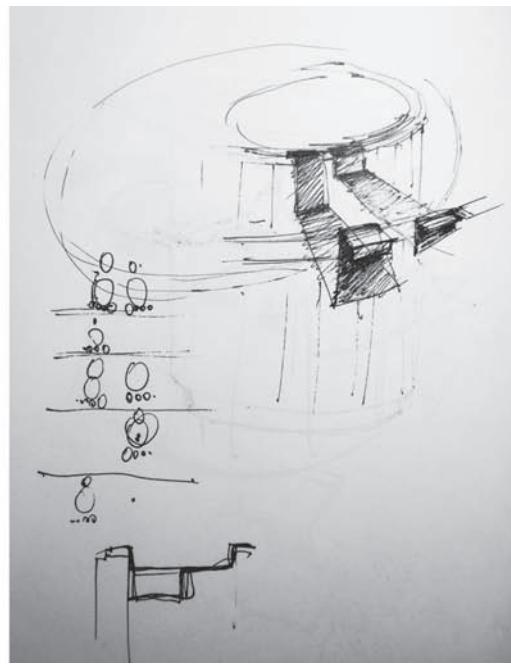
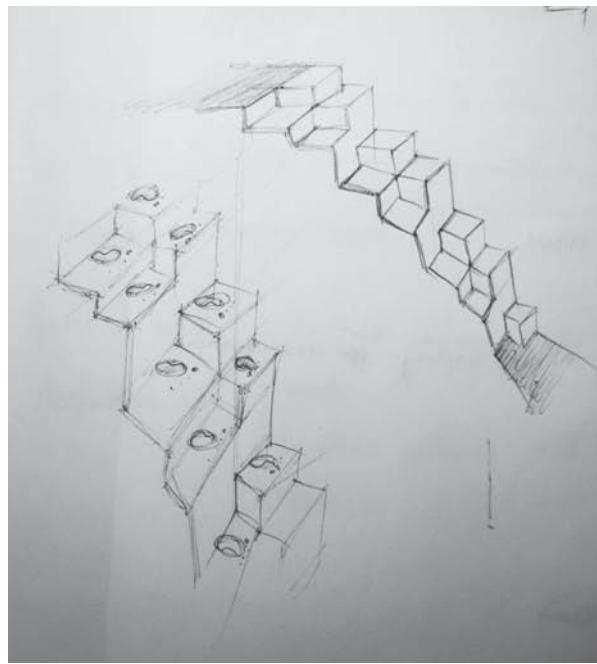


Fig. 13 Women's ritual dance 340 B.C. Samothrace and detail with funeral scene from Late Geometric ("Dipylon") krater / gravemarker by the "Hirschfeld Painter," ca. 750-740, Athens
Fig. 14 Bilateral movement at the staircase



not only the internal form of the metre but its groupings as well (Fig.14).

VII. Step - Respiration - Cardiac Function

The correlation of muscular and cardiac function constitutes the key to understand how the spatial element of the staircase influences the individual's perceptual field. We argue that what is first influenced is the sense of rhythm.

Both during ascent and descent our step follows a cyclic repetitive movement that consists of two distinct phases: swing and stance. The phases alternate to each leg so that when one foot is in stance phase, the other one is in swing phase. Within the periods of transition from one foot to the other short double support periods occur. The previous analysis convinces us that in the case of the ascent or the descent, we can distinguish bilateral structure of the leg move to arsis (lifting) and thesis (setting). The aforementioned moves are achieved by contraction of the relevant muscles. Increasing muscle function requires concentration of more blood and oxygen which in turn require intense contractions of the heart (more frequent and stronger pulses) to move through the arteries and capillary.

The heart contracts stronger and faster, through the sympathetic nervous system, (Kandel, Schwartz, Jessell, 2000) to transfer

more blood and oxygen to the muscles involved with the movement. As a result of this process, the heart rate increases and synchronizes with the rhythmic bilateral structure of the leg moves to arsis (lifting) and thesis (setting).

The rhythmic order, easily understood in the previous sections of the time scale of the pulse, is only one of the elements that characterise it, according to Herophilus. Other elements are: size, speed, strength, order-ataxia and normality-abnormality.

VIII. Movement - Memory

Perfect synchronisation of the movement of both our legs when we descend or ascend a staircase, is prerequisite for the development of their two continuously opposing movements to achieve the overall movement of the body. Synchronization requires proper function of Vestibular system of the brain which controls our central nervous system and accordingly our Proprioceptive sense that is our ability to synchronize our body parts when moving. Our neuronic network is nowadays considered to constitute the human memory mechanism as well.

Accordingly, any distinction of the motor model -as for example the different patterns of movement proposed in the designed burial staircases- initially activates the mediation of the upper central nervous system, and it then modifies already existing synapses of

neurons, strengthening them or even leading to new collateral ones. In this way, each new "record" activates a process of quantitative or qualitative, morphological or functional changes.

In terms of the stored motor model, we can easily recognise the bipole position (thesis) – lifting (arsis) that also characterises the cardiorespiratory system. The mediatory character of the nervous system, as it was roughly described previously, indicates on one hand that both memory and perception are directly linked and on the other hand that the data from both memory and perception are never directly accessible, but they are only activated by the interaction of the subject with an object. Furthermore, memory is not a "databank", but rather an encoding that is activated whenever required. So any recall does not refer to the same things but in some condensers of those, who either have neurobiological either linguistic substrate (Touloumis, 2005).

The rhythm could be a kind of common encoding of both our operating system i.e. the network of neurons and the linguistic behaviour which translates our physical experience into symbolic representations (through words).

IX. Heart rate - Music

As previously mentioned, heart beat is only controlled by the autonomic nervous system.



There is no possibility of any direct, conscious influence on them.

Yet, pulse is associated with music and movement not exclusively indirectly (through other physiological processes). We are particularly interested in the tempo of heartbeat -although we usually are not conscious of the exact value of tempo- since it is a measure for comparison and recall of psychological states. Whenever we hear sounds, enunciate syllables or pace in a tempo larger than normal tempo of 60-80 beats per minute, a feeling of alertness is automatically created. In contrast a feeling of relaxation corresponds to a lower tempo. In this way inner psychological states associated with fast or slow heart beats are recalled, although their primary stimulus is external. So the link between the heart rate tempo and the corresponding psychological state is empirically inscribed.

Music theory refers to psychological consequences, usually resulting from the comparison of the normal tempo heartbeat of (60-80 pulses) with any music tempo (Winckel, 1967.) But if the problem was just a matter of comparison, then, whenever we would have tachycardia and at the same time we would listen to a fast tempo, we would experience the situation as a state of balance. However, even in a state of tachycardia, fast tempo causes us extra stress, recalling similar experiences.

Accordingly, we believe that experiences associated not only with heart rate tempo but with rhythm too, have been recorded inside us. Heart rate refers to a repeating metre and a corresponding tempo, within which rhythm is established. The interior organization of the metre is achieved by individual rhythmic accents, duration and intensity of systole and diastole. The rhythm of heart beat varies with age, sex, physical and pathological state of the organism. These rhythms are easily recorded by electrocardiograms, where we do not simply measure the number of pulses per minute (tempo), but mostly we record the rhythm, that is the inner state of the pulse. Eventually, it seems that breathing and stepping are involved in the design of any music – dance work, differently than heartbeats do. We claim that breathing and stepping are involved in music composition by organizing and being organized. On the other side, although there is no possibility of any conscious organization of heartbeats they do participate in the overall composition as they serve as a measure for comparison and recalling of former experiences.

Metre results from breath and step anthropometric data and is translated as time while tempo results from heart beats. The total composition refers to the control of breathing and stepping, as compared to the rhythmical variations of the heartbeat.

X. Step and space

In our study, we replace the ancient unity music-dance with the unity architecture-dance. They, who follow the ritual, are not led by the material elements of music, that is the sounds, but by spatial data, the stairs that evoke a specific choreography.

We believe that if we “transfer” the structural characteristics of rhythm in music to another discipline, to architecture in our case, we could create similar experiences. The new architectural element should also affect breathing and stepping, as compared to the rhythmical variations of the heartbeat. Tempo and metre relate to those quantitative space intonations that mainly concern the anthropometric data of step.

At this point we will make a small parenthesis referring to the concept of rhythm. Rhythm in music is defined as the grouping of sounds differentiated in ways of duration, intensity, and frequency (Sadie, Tyrell, 2001). Thus rhythm establishes a succession of intonations in time. In antiquity intensity accents did not exist (dynamic accents). All intonations concerned duration (agogic accents) and quality, i.e. the pitch (tone accents).

The temporal perception in architecture refers to both the duration that space bears itself, when it is considered to be a succession of elements, and to the duration being perceived by the walker during his movement



in space. The former (duration) becomes rhythmic through qualitative accents, while the latter (duration) becomes rhythmical, through quantitative accents in time. The overall rhythmic organization arises as a composition of both types of accents.

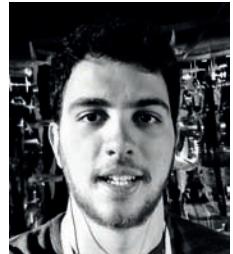
By associating bodily movement data in staircase to our internal organization data such as respiration, pulse, stepping, we enrich the design field of motion. So our original request can be reduced to the design of these elements [Fig. 15].

References

- Andrew Barker, *Greek Musical Writings, Volume II, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989
- Charles Daremberg and Charles Emile Ruelle, *Oeuvres de Rufus d'Ephese*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1963
- Eric Kandel, James Schwartz, Thomas Jessell, *Principles of Neural Science*, McGraw-Hill, New York, 2000
- Donna Kurtz and John Boardman, *Greek Burial Customs*, Thames and Hudson, London, 1971
- Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, N.Y., 1955
- Jerome Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, Yale University Press, New Haven and London, 1974
- Stanley Sadie and John Tyrell, *The New Grove, Dictionary of music and musicians*, Grove, Oxford, 2001
- Antonis Touloumis, *Issues of inscription in temporal experience* in Van Nes, A. (ed.), Proceedings of the Fifth International Space Syntax Symposium, University Of Technology, Delft, Vol. II, p.421-430 2005
- Martin Litchfield West, Introduction to *Greek Metre*, Oxford University Press, Oxford, 1987
- Fritz Winckel, *Music, sound and sensation, a modern exposition*, Dover Publications INC, New York, 1967



Fig. 15 Photorealistic version of the project's model



Soledade. Il primo cimitero dell'Amazzonia

Soledade. The first cemetery of the Amazon

L'origine dei cimiteri si è verificata per un cambiamento di abitudini funerarie, quando le sepolture vennero trasferite dalla chiesa al campo santo. Nel 1850, il primo cimitero pubblico è stato inaugurato nella città di Belem, in Brasile. Il Cimitero Nossa Senhora da Soledade (CNSS) ha una forte caratterizzazione simbolica. Nonostante le sepolture abbiano cessato 30 anni dopo la sua apertura, il luogo è ancora visitato per motivi religiosi, espresso nel culto popolare delle anime dei defunti e in quello dei santi, che si tiene ogni Lunedì, quando il cimitero è aperto al pubblico. Centinaia di persone vengono al CNSS per pregare vicino alle tombe. Si depositano caramelle, bibite, fiori e alcune sculture ornate con maglie e nastri, come simboli di gratitudine per le grazie ricevute, attribuiti alle anime rappresentate dai santi. Alle offerte si sommano: le tombe abbandonate, la sporcizia e i graffiti. Il cimitero è in cattive condizioni.

The origins of cemeteries occurred because of a change in funeral habits, when burials were transferred from the church to saint fields. In 1850, the first public cemetery was inaugurated in the city of Belem, Brazil. The Cemetery Nossa Senhora da Soledade (CNSS) has a strong symbolic representation. Although its burials have ceased 30 years after its opening, the place is still visited for religious purpose, expressed in the practice souls and popular saints cults, held every Monday when the cemetery is open to the public. Hundreds of people come to the CNSS for pray near the graves. They deposit candies, soft drinks, flowers, and some sculptures adorned with shirts and ribbons, as a signal of gratitude for the graces received, attributed to the souls represented by the saints. Summed to the offerings, the tombs abandon, dirty plus graffiti, the cemetery is in a bad condition.

Luiz Rabelo
Brazilian Architect, graduated at University of Amazonia in 2013. He performed an academic exchange program at Polytechnic University of Valencia. Developed this research while attending a course in applied sustainability in urban regeneration and building restoration at the University of Bologna. Currently, works on the historical heritage field.

Parole chiave: **Brasile; Belem; Nossa Senhora da Soledade; Simbolismo; Metaprogetto**

Keywords: **Brazil; Belem; Nossa Senhora da Soledade; Symbolism; Meta-project**



Introduction

The origins of cemeteries occurred because of a change in funeral habits, when burials were transferred from the church to saint fields. In 1850, the first public cemetery was inaugurated in the city of Belem, Brazil. The Cemetery Nossa Senhora da Soledade (CNSS) has a strong symbolic representation. Although its burials have ceased 30 years after its opening, the place is still visited for religious purpose, expressed in the practice souls and popular saints cults, held every Monday when the cemetery is open to the public. Hundreds of people come to the CNSS for pray near the graves. They deposit candies, soft drinks, flowers, and some sculptures adorned with shirts and ribbons, as a signal of gratitude for the graces received, attributed to the souls represented by the saints. Summed to the offerings, the tombs abandon, dirty plus graffiti, the cemetery is in a bad condition. Nevertheless, it isn't only the administration fault, but especially, the goers.

The maintenance and preservation action of CNSS, in the past fifty years, is summarized to simply recognition as a Heritage Site by IPHAN. Thus, the property degradation process continues to occur without effective mitigation measure.

History

In the cities of Pará State, Brazil, were built several saints fields throughout the nineteenth century. Based on the discussions in Ernesto Cruz¹ works, the population of Pará cities expanded in such a way that increased the need of building new resting places for the dead people. In the last decades of the nineteenth century, Pará received waves of both domestic and foreign immigrants. This fact enabled the construction of cemeteries for various religious orientations. Spaces for the corpses were transformed into funeral commerce: people start to buy their graves in advance, giving them very peculiar characteristics, according to their belief and devotion.

The Cemetery Nossa Senhora da Soledade (CNSS), as it was the first public cemetery of Belem, it has a great material and historical importance. It was built during a significant economic growth period of the region: the beginning of Latex (*Hevea Brasiliensis*) extraction and its exportation, especially to European markets who experienced the technological advances of the Industrial Revolution and the development of automobile industry (DA SILVA, 2005). This fact greatly contributed to the Solitude acquired air of European necropolis. Therefore, the money raised from rubber economy reflected not only in the city's living houses, but also the house of the dead.

Monuments

The cemetery looks as the large necropolis from the artistic period of Romanticism, adorned with rich deposits and sculptures by renowned artists, loaded with expressiveness. Also with mausoleums reminding chapels, in order to ease the frustration of not being able to be buried in churches. The location of the graves, its dimensions, sculptures, decorative elements and materials used, denoting the economic power and social position of the deceased.

The engineer and favorite architect of King Pedro I, the French Pierre Joseph Pezerat, designed the entrance porch. This work is considered high artistic and monumental value. According to Ernesto Cruz was "carved in stone ashlar limestone of better quality, drawn and tilled with the finest tool in embellishments and trims." (RODRIGUES, 2014)

In 1964, the Landscape Assembly of Cemetery Nossa Senhora da Soledade, consisting of the site, the chapel, the graves, mausoleums, integrated artistic elements, cross, entrance porch and iron railing, was listed at the National Heritage Historical Service — SPHAN (now the Institute of Historical and Artistic Heritage — IPHAN) as a national landscape heritage configured as an important symbol of the collective memory of Pará.



Fig. 1. The cemetery entrance porch

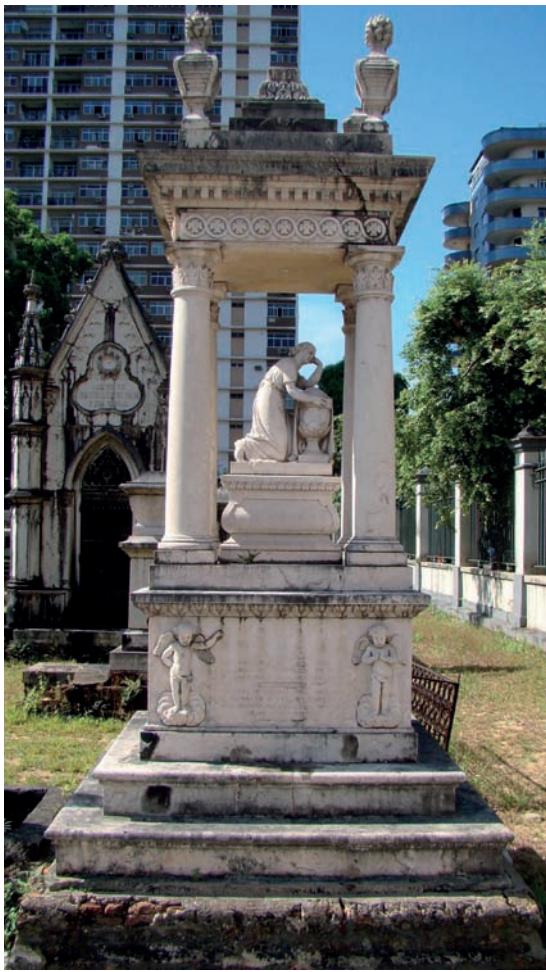


Fig. 2. Grave in limestone, eclectic style, belonging to the family of Ana Joaquina Pimenta de Magalhães (1850), located at the entrance of the necropolis.



Fig. 3. Mausoleum in Carrara marble, neoclassical style, the C.A.J. family



Location and particularities

The Cemetery of Solitude is inserted in the Batista Campos district, at the confluence with the Nazare district, through Serzedelo Corrêa Avenue. It occupies an entire block, in the perimeter formed by the Gentil Bittencourt Avenue, Conselheiro Furtado Avenue and Doctor Moraes Street. With a more modern urban layout than the past one, the district represented distinct time of urban space production; it is characterized as a central neighborhood, with broad accessibility.

Nowadays, it lies with a great urban infrastructure, public facilities, recreational areas, afforestation, institutional and private services, and diversified commerce, which make it attractive for real estate speculation. Thus, Batista Campos district has suffered over the years, changes in its urban fabric, raised with remembrance and dismemberment consented by municipal legislation. Its surroundings developed an intense occupation; its population density is high, becoming more vulnerable to accelerated vertical integration process of Belém.

The immediate surroundings of the Cemetery da Soledade currently have heavy traffic of cars and buses, due to the area's

central position. It is present a wide range of commerce and services, institutional, educational, religious and leisure facilities, plus a grocery public market that works on weekends, leaning against the back wall and the left side of the ancient necropolis.

The CNSS is considered a strong symbolic representation object. Although its burials have been terminated, the place is still visited for religious devotion purposes, expressed in practice of cults to souls and popular saints, held every Monday, when the cemetery is open to the public. Hundreds of people come to the CNSS for conducting prays in the surroundings of the graves. They deposit candies, soft drinks, flowers, and some sculptures adorned with shirts and ribbons as a signal of gratitude for the graces received, attributed the saints' souls (RODRIGUES, 2014). The cemetery also attracts other users, such as tourists and young people considered as "Gothic". Over the years, through various types of use, various relationships have been developed and form part of the own assigned and recognized identity of Soledade.

The CNSS is considered a strong symbolic representation object. Although its burials have been terminated, the place is still visited for religious devotion purposes, expressed in practice of cults to souls and popular saints, held every Monday, when the



Fig. 4 Aerial view of the cemetery location point in the city of Belém.
(Photo by Carlos Macapuna)

Fig. 5 Aerial view of the cemetery of Solitude, Building jack located on the corner of avenues Serzedelo Corrêa and Councillor Furtado. Note the arrangement of the mausoleums mostly in limestone rock, the big green cover on the enclosure and the pressure exerted by the verticalization of its surroundings. Source: CARDOSO, Octavio.



cemetery is open to the public. Hundreds of people come to the CNSS for conducting prays in the surroundings of the graves. They deposit candies, soft drinks, flowers, and some sculptures adorned with shirts and ribbons as a signal of gratitude for the graces received, attributed the saints' souls (RODRIGUES, 2014). The cemetery also attracts other users, such as tourists and young people considered as "Gothic". Over the years, through various types of use, various relationships have been developed and form part of the own assigned and recognized identity of Soledade.

Final ideas

Nowadays, to get an open spot for burial in public cemeteries in the State's capital has been a chore. The drama, compounded by nearly two decades without any investment from Municipality of Belém in new spaces or alternatives for burials, has already made thousands of families search for contracts from private spaces. It tends to get worse and worse, as is indicated by studies from the Federal University of Pará (UFPA). Between the five public cemeteries, today Belém has only three active. Of these, only one is effectively open for public burials.

Among the two inactive cemeteries, there is the cemetery of Soledade, recognize as a



Fig. 6, 7 Market that takes place during the weekends bordering the cemetery walls.



Fig. 8 Map of the equipment present in the vicinity of the cemetery.

Heritage Site and it has been closed to the public for long time, and Bengui cemetery, closed in 1997 because of overcrowding and after findings of necrochorume contamination in the ground and surface waters, water that partially supplies its neighborhood. The cemeteries of Santa Izabel, in the district of Guamá, and São Jorge, in Marambaia district, both perform burials, but only for people whose family has the perpetuity grave title. Another part of the vacancies are reserved for municipal employees, which is provided by law. In other words, despite being public, they are no longer open to the public.

The architectural design has a strong identity and create a contemporary space in contrast to the original cemetery typology. The venture should continue with its secular use as a place of cult of the dead and "souls" by the community. The spaces for these uses, such as cross and the chapel, should be adapted to preserve user's comfort and the patrimony's integrity. In addition, a new function as a deposit of ash will be integrated, thereby contributing to cover periodic maintenance expenses of the present physical material. The assembly should be open to the public daily, with the aim of creating a new contemplative recreation area for the city of Belem: a place of artwork exhibition in open air and an authentic memory zone.



Fig. 9 The cemetery goers data (RODRIGUES, 2014) and illustrations demonstrating their customary rites.

Fig. 10 Sculpture that decorates the tomb (1881), in neoclassical style, executed in limestone rock. This tomb had been erected in honor of a boy - José, "O menino Zezinho" - died at the age of seven. Currently this sculpture has been worshiped by popular that there put toys, flowers, ribbons and even clothes, with that "dress" the boy.

Fig. 11 Taken from offerings like water and candy



Fig. 12 Tomb of the "boy Cicero" with some deposited offerings

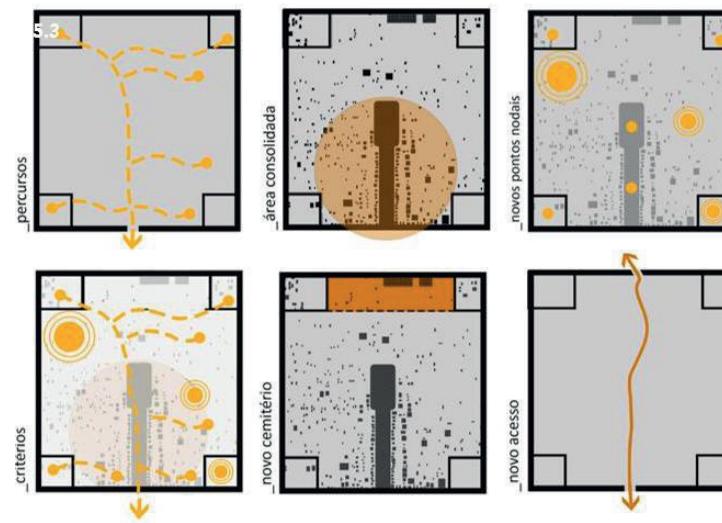
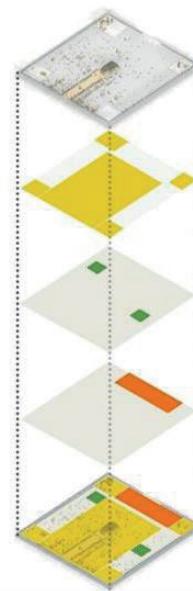


Fig. 13 Graphic scheme of the criteria adopted in the elaboration of meta-project





Considering the frequent rainy season and the intense sunny days of Belem, technologies for the reuse of rain water and solar capitation were integrated into the architectural design.

The incentive to cremation would also be one appropriate solution for the preservation of the physical environment. This is because during its process, the gases produced are treated and do not pollute the air. Besides that, scatter ashes does not offer the risk of contaminating the water table, as it happens with the burial of corpses. Another aspect that counts in favor of cremation is that it does not occupy new lands - in some cities, there are already crowded cemeteries.

References:

- Karise Cristofoli Bauab, Rosana Cristina Biral Leme, "Análise do processo de implementação de cemitérios na zona rural de Francisco Beltrão-PR", in *Revista Perspectiva Geográfica*, 2013, v. 8, n. 9
- Solimar Guindo Messias Bonjardim, "A morte do cristão em transformação: as cidades e o espaço da morte: Universidade Federal de Sergipe", in *UFS Revista Fênix*, n. 2, v. 7, a. VII, agosto 2010
- Leonardo Barci Castriota, "Paisagem cultural e sustentabilidade / organização de Leonardo Barci Castriota", in *Belo Horizonte*, IEDS, UFMG, 2009
- Rosário Lima Da Silva, "Cemitério da Soledade: caracterização do patrimônio e diretrizes para reabilitação", in *Porto*, 2010
- Érica Da Silva, "O cotidiano da morte e a secularização dos cemitérios em Belém na segunda metade do século XIX (1850/1891)", 2005
- Hugo Pereira De Carvalho, "A inclusão do cemitério no espaço da cidade", Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2012
- Raymundo Heraldo Maués, "Outra amazônia: os santos e o catolicismo popular", in *Norte Ciência*, Universidade Federal do Pará, 2011, v. 2, n. 1, pp. 1-26
- Antonio Motta, "Estilos mortuários e modos de sociabilidade em cemitérios Brasileiros oitocentistas", in *Horizontes Antropológicos*, v. 16, n. 33, Porto Alegre, June 2010
- Josep Muntanola, "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)".
- Patrícia Gubert Nuehaus, "A experiência do espaço na visita ao cemitério contemporâneo", Universidade do Rio Grande Sul, Porto Alegre 2012
- Paula Andréa Caluff Rodrigues, *O Tempo e a Pedra*, Gráfica Santa Marta, Recife 2003
- Paula Andréa Caluff Rodrigues, *Duas faces da morte: o corpo e a alma do Cemitério Nossa Senhora da Soledade, em Belém/PA*, Dissertação [Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural] - IPHAN, Rio de Janeiro, 2014
- Paula Andréa Caluff Rodrigues, "Soledade: História, arte e cultura" - IPHAN, 2014
- Lezíro M. Silva, "Cemitérios: Fonte Potencial de Contaminação do Lençol Freático", Universidade São Judas Tadeu / Faculdade de Tecnologia e CiênciaExata - São Paulo, 2000
- Flávio Leonel Abreu da Silveira, Manoel Cláudio Mendes Gonçalves da Rocha, "O bairro Batista Campos e as dinâmicas do tempo na cidade de Belém, Brasil: memórias e paisagens arruinadas", Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, 2013, v. 8, n. 1, p. 169-182



Fig. 14 Aerial view of the inserted meta-project.

Fig. 15 Illustrative perspective of meta-project.

Fig. 16 Illustrative perspective of meta-project.



Analisi paesaggistica del cimitero acattolico di Roma e progetto di nuovi elementi per il culto della memoria

Landscaping analysis of the non-catholic Cemetery in Rome and design of new elements to the cult of memory

Lo studio ha come oggetto la realtà del cimitero acattolico di Roma, esaminata sia nella sua evoluzione storico-urbanistica sia all'interno del contesto paesaggistico circostante. Questa è stata la base per affrontare, dal punto di vista progettuale, l'esigenza odierna di inserire nuovi elementi sepolcrali all'interno di una realtà caratterizzata da una identità storica ed evocativa già profondamente consolidata, sia dal punto di vista spaziale che dell'immaginario collettivo.

È stato necessario leggere il significato del culto dei morti nella società contemporanea e approfondire la conoscenza delle varie identità del luogo, risultanti dalle molteplici interazioni con il suo contesto: realtà cimiteriale e contesto, si sono infatti fortemente contaminati a vicenda sotto il profilo storico ed urbanistico.

The aim of this project is understand the situation of the Non-catholic Cemetery in Rome, examined both in its historical and urban evolution, within the surrounding landscape. This was the basis to address, from a design point of view, today's need to insert new burial elements in a reality characterized by a historical identity and evocative already deeply established, both from a spatial point of view collective imagery.

It was necessary to read the meaning of the cult of the dead in contemporary society and deepen the knowledge of the different identity of the place, resulting from multiple interactions with its environment: cemetery and context, they are heavily contaminated-made to each other in terms of history and urban.

Simone Rostellato
Nel 2014 consegne la Laurea Triennale in Ingegneria Edile presso l'Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Ingegneria Edile, sede di Ravenna, nella materia di Composizione Architettonica discutendo la tesi *Analisi paesaggistica del Cimitero Acattolico di Roma e progettazione di nuovi elementi per il culto della memoria*. Attualmente iscritto al corso di Laurea Magistrale in Ingegneria dei Processi e dei Sistemi Edilizi sede di Ravenna, corso di "Gestione del processo edilizio nel recupero di edifici storici".

Parole chiave: **Contesto; Confronto; Identità; Simbolo; Replicabilità**

Keywords: **Context; Comparison; Identity; Symbol; Repeatability**



Situato nel quartiere Romano del Testaccio, il cimitero Acattolico di Roma, noto anche come cimitero degli stranieri o cimitero protestante di Roma, appare come incastonato in quel lembo di terra racchiuso tra le Mura Aureliane e la Piramide Cestia; quest'ultima è inglobata nell'organismo architettonico stesso.

Per una lettura di tale luogo da un punto di vista paesaggistico è necessaria una approfondita analisi storico-urbanistica della sua collocazione, da effettuarsi, avendo ben chiara la genesi storica di tutti gli elementi che caratterizzano il Ventesimo Rione di Roma.

Esso, è racchiuso a Nord-Ovest da Via Lungotevere Testaccio, a Nord-Est da via Marmorata e a Sud-Est da Via Campo Boario.

Alcune delle vie sopracitate, come ad esempio Via Marmorata, Via Ostiense, convergono, assieme a Viale Marco Polo e a Via di San Gregorio, in un punto nevralgico per il traffico del quartiere: Porta San Paolo. Oggi ci troviamo di fronte ad una sempre più carente conoscenza dell'identità delle strutture cimiteriali monumentali e ciò è da ricercarsi nel rapporto silenzioso che la società contemporanea ha con il tema della morte. Al tempo, ciò contribuisce, in maniera determinante, al fascino che può suscitare una visita in tali luoghi. Spesso, come nel caso del cimitero Acattolico, tali

UNO SGUARDO ESTESO ALLE TAPPE DEL CIRCUITO

Caserma dei Vigili del Fuoco



Santa Maria Liberatrice



Piramide di Caio Cestio



Porta San Paolo



Mura Aureliane



Ex Mattatoio



Palazzo delle Poste



Cimitero del Commonwealth

Datata 1929, fa parte di un largo intervento del regime fascista, operato nel quartiere Testaccio. Viene definita, in tufo e travertino secondo la tradizione romana, dall'architetto V. Fasoli, per rispondere all'esigenza di una collocazione stabile sul territorio dei Vigili del Fuoco. Peculiarità della costruzione sono la torre, simbolo dell'avanguardia architettonica del tempo, oltre che delle sue molteplici funzioni tecniche e l'autorimessa dalla forma a quarto di cerchio.

Consacrata al culto con l'arrivo dei Salesiani nel 1908, rappresenta una delle molteplici realtà ecclesiastiche presenti nel rione del Testaccio. Porta il nome della chiesa costruita nel XIII secolo, al Foro, sulle rovine dell'antica Santa Maria Antiqua, dalla quale proviene anche un affresco che si trova all'interno. Le raffigurazioni sulla facciata sono inerenti alla Crocifissione ed ai santi Pietro, Paolo, Giuditta e Quirico. Fu progettata dall'architetto M. Corradini in stile Neoromanico.

Monumento funerario costruito nel 12 a.C. per Caio Cestio Epulone. La piramide misura in altezza 36m. È costruita in opus caementicium e laterizio, su una fondazione di travertino, il tutto rivestito da blocchi di marmo. A partire dal secolo III d.C., è inglobata nelle mura aureliane [272-279 d.C.]

Originariamente Porta Ostiensis poiché, è proprio da questa porta che inizia l'attuale percorso della Via Ostiense. Seconda di due porte collocate nelle vicinanze della Piramide Cestia è oggi l'unica rimasta. In epoca Cristiana, prese il nome dalla basilica di San Paolo. È costituita da due torri semicircolari con struttura in travertino; La sua odierna irregolarità geometrica è dovuta ai forti interventi subiti nei secoli.

Fatte costruire dall'Imperatore Aeliano per difendere Roma dagli attacchi dei barbari, si sviluppavano lungo un percorso di circa 19 Km. Finite definitivamente nel 279 d.C., le mura hanno continuato a rivestire il loro ruolo difensivo anche in età moderne fin al 1870, data della breccia di Porta Pia. A seguito del veloce avanzamento dei lavori di costruzione della cinta muraria furono inglobati nelle mura molti manufatti architettonici preesistenti come ad esempio la Piramide Cestia.

Dismesso nel 1975 rappresenta oggi un tipico esempio di Archeologia Industriale. Oggi è sede delle facoltà di architettura Roma tre, mentre alcuni padiglioni sono stati destinati al MACRO (Macro Testaccio): Museo di arte contemporanea di Roma. Venne progettato dall'architetto Gioacchino Ersoch a partire dal 1888 in collaborazione con l'ingegnere Filippo Lacetti.

Possente della sua identità Razionalista, venne edificato dagli architetti Adalberto Libera e Mario De Renzi. È un perfetto compromesso tra modernità e tradizione.

Nato in seguito alla liberazione di Roma, che avvenne il 4 Giugno 1944. Venne costruito nella Parte dei "Prati Romani" rimasta libera da interventi contemporanei.



realità rimangono sconosciute ai comuni visitatori che giungono nelle mete del turismo storico attratti solamente dai grandi manifesti, già universalmente noti.

Oggi, l'elemento cimiteriale, oggetto di questo studio, risulta entrato a far parte di quello che è un più ampio circuito turistico che si sviluppa alla scoperta del Testaccio, attraverso una sovrapposizione dei diversi profili di lettura storici di esso. Il visitatore che ivi si reca coglierà l'immediato impatto evocativo e romantico che questa lingua di terra reca impresso in ogni suo elemento, dalle pietre delle mura, fino al marmo delle sepolture.

Internazionalità e gestione

Dichiarato Zona Nazionale di Interesse Monumentale nel 1918, il Cimitero Acattolico oggi risulta essere uno dei cimiteri monumentali più interessanti d'Europa fra quelli ancora attivi: qui infatti, rispondendo a determinati requisiti, si possono ancora effettuare nuove sepolture.

La gestione del Cimitero oggi è affidata alle 14 ambasciate, con sede in Roma, che vantano sepolture all'interno del Cimitero: Australia, Canada, Danimarca, Germania, Finlandia, Grecia, Paesi Bassi, Norvegia, Russia, Sud Africa, Svezia, Svizzera, Regno Unito e U.S.A.

L'attuale amministrazione, affidata ai 14 ambasciatori degli stati sopra citati,

risponde fin dal 2005 ad alcuni consigli logistici, circa la gestione e la conservazione della memoria del luogo, che sono stati formulati dall' "International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property" ICCROM, un'associazione intergovernativa che ha sede a Roma. Tali consigli riguardano, oltre le tematiche circa la conservazione delle opere e della storia dell'arte, anche questioni legali e gestionali quali la ricerca fondi, che contribuisce al sostentamento del Cimitero. E' infatti anche attraverso le donazioni, oltre che agli introiti per i rituali funerari e alle quote pagate annualmente dai concessionari per il mantenimento e la cura delle sepolture, che il cimitero provvede al suo sostentamento. Un'altra fonte, essendo il Cimitero ad oggi ancora attivo, è costituita dall'acquisto delle concessioni per luoghi di sepoltura.

Una problematica gestionale che l'amministrazione deve affrontare quotidianamente è costituita dalla mancanza di versamento di quote da parte della stragrande maggioranza delle sepolture al suo interno. Per questo motivo la tutela ed il restauro di tali sepolture sono totalmente a carico del Cimitero stesso. A seguito di questo problema, il Cimitero Acattolico di Roma è stato recentemente inserito tra i 100 luoghi al mondo a rischio "Estinzione" dalla World Monument Found.

Ad oggi la direzione del cimitero e del suo

consiglio amministrativo è affidata dal 2008 alla direttrice Amanda Thursfield, nonché correlatore di questa tesi di Laurea, che risponde direttamente al Presidente dell'Assemblea degli Ambasciatori precedentemente citata, con il sostegno dell'Assemblea consuntiva.

Una prima lettura contemporanea

Fin da subito, affrontando lo studio dell'elemento cimiteriale, sia sotto l'aspetto urbanistico sia dal punto di vista storico, ci si rende conto dell'inscindibilità dei due aspetti: infatti il suo sviluppo è fortemente legato ed influenzato dal peso degli elementi storici che caratterizzano il quartiere del Testaccio, come se l'organismo in esame fosse il riassunto di tutte le interazioni che essi hanno, sia tra loro, sia per quanto riguarda l'evoluzione del quartiere.

Il Cimitero è quindi posto al centro dell'attenzione, come punto di partenza e di arrivo di un'analisi che necessita di una lettura a Layer per evidenziarne la molteplicità degli aspetti che, appunto, vanno a sovrapporsi e a concentrarsi nell'organismo in esame che, allo stesso tempo, ne rappresenta il manifesto in quanto si è evoluto sulla base di essi.

Partenza che, allo stesso tempo, è anche punto d'arrivo di un viaggio che vedremo essere la chiave di lettura di quello che sembra essere un elemento sospeso nel



tempo ed inespugnabile, protetto da quelle mura che ce lo fanno apparire misterioso ed incantato ma che al contempo è come se attirassero il visitatore a scoprire la sua identità attraverso la moltitudine di scorci che si rivelano all'esterno.

Sulla base di questa dicotomia, andiamo a smontare e a rimontare questi layer, cercando di ipotizzare il gesto meccanico con cui li andremo a sovrapporre nel nostro immaginario.

Individuando i tre elementi che, a mio parere, più rappresentano il quartiere e legandoli all'organismo del cimitero, si individuano quindi questi macro-strati sopra citati.

Tali elementi sono stati individuati sulla base sia del periodo storico di cui sono emblema, sia della rilevanza paesaggistica che rivestono: le antiche Mura Aureliane con Porta San Paolo, la Piramide Cestia e il Palazzo delle poste dell'architetto Adalberto Libera, esponente del movimento razionalista italiano.

Una sepoltura per i protestanti

Riportando le parole di Isaac von Gerning "Che onore per i protestanti, il loro corpo può riposare qui, vicino all'unica Piramide di Roma",¹ iniziamo ad affrontare l'evoluzione storica del Cimitero dei protestanti (denominato anche cimitero Acattolico o degli stranieri) a Roma.

Era chiara, per la Chiesa dell'epoca post-

tridentina, la netta distinzione tra sepolture religiose e profane; ma va ricordato che, se questa distinzione era ben chiara sulla base della normativa canonica, così non era nella realtà.

Il funerale religioso comprendeva l'inumazione in terra consacrata, pertanto non poteva riguardare coloro che erano stati espulsi dalla Chiesa.

Fin da subito, a partire dal XVII secolo, un primo problema per le sepolture sul territorio romano era rappresentato da una possibile equiparazione morale e sociale degli eretici di un certo ceto con quegli elementi considerati deplorevoli per la società dell'epoca,² come le prostitute, qualora fossero sepolti nello stesso luogo. Ricordiamo che, all'epoca, le sepolture delle prostitute e dei suicidi, anche nel mondo protestante, trovavano collocazione ai margini dei cimiteri, vicino ai muri di cinta. Un esempio romano era costituito dal "Cimitero degli Impedienti" situato presso il Muro Torto.

Diveniva quindi una questione molto delicata trovare una giusta sepoltura per i protestanti nel suolo romano, soprattutto per quelli di un ceto sociale elevato, giunti a Roma spinti dalla cultura e dalla voglia di vivere a contatto con il mondo della nobiltà romana e della corte papale.³

Molti di essi facevano parte del mondo aristocratico e si potevano permettere un

viaggio in Italia per sperimentare l'esperienza tanto in voga nel XVII e XVIII secolo del "Gran Tour".

La problematica invece era vissuta in maniera più tranquilla per gli artigiani che, quando giungevano a Roma, erano sotto la protezione della chiesa nazionale; in caso di morte, per essi valevano le sistemazioni previste dal Comune per le sepolture dei cattolici.⁴ Pertanto, la situazione appariva critica e delicata solamente per i nobili che morivano improvvisamente sul suolo romano.

All'epoca, infatti, era inimmaginabile poter pensare ad una loro collocazione negli stessi luoghi dove venivano sepolti i ripudiati.

Le prime lapidi

Una prima notizia certa di una sepoltura all'ombra della Piramide Cestia⁵ ci è fornita dal cronista Valesio, che colloca nel 1732 una notizia circa un primo funerale protestante al Campo del Testaccio, proprio alle pendici della Piramide.

Si tratta di Sir Williams Ellis deceduto all'età di novantasette anni, all'epoca tesoriere in esilio della corte inglese.

Era infatti venuto a mancare nella fede eretica, nonostante i tentativi di conversione ed un fratello vescovo cattolico.⁶

E' proprio attraverso la cronaca di Valesio che emerge l'ufficialità del rito delle esequie e della sepoltura.



Secondo tale notizia dell'epoca, si trattò di un funerale non celebrato di nascosto, come spesso accadeva per i non cattolici, durante le ore notturne, ma di un vero e proprio rito in gran stile con corteo e pubblicazioni.

In particolare, c'è una frase nella narrazione di Valesio che attira l'attenzione; infatti egli dice, riferendosi al rito sopraccitato, "secondo il loro uso", frase che lascia intuire che non si trattava di un primo caso di sepoltura eretica ai piedi della Piramide. E' propriamente attraverso la parola "uso" che si intuisce un'abitudine radicata ormai nella cultura dei non cattolici morti nel territorio romano.⁷ Tutto ciò non esclude, quindi, che le prime sepolture degli acattolici in tale sito possano risalire circa al 1720.

Altre notizie di sepolture certe riguardano lo stesso lasso temporale, in quanto si hanno notizie sicure di una sepoltura datata 1738, grazie al ritrovamento di uno stemma di piombo su una bara appartenente al giovane ventunenne George Langton, giovane studente di Oxford. Questo ritrovamento avvalorà l'ipotesi che, già in quel tempo, potevano trovare sepoltura in questo luogo anche coloro che non appartenevano ad una ristretta cerchia aristocratica.

Occorre comunque ricordare che le sepolture, in base agli Statuti del Clero Romano, non recavano epigrafi, severamente vietate assieme all'istituzione di tombe.

Per questo motivo, per molto tempo, non si

hanno avuto notizie di epigrafi sulle sepolture del Testaccio.

Vi erano comunque eccezioni per poche persone ritenute dignitari clericali; tutte le altre valutazioni venivano effettuate singolarmente sulla base di offerte e tasse.⁸ Ovviamente tale problematica non riguardava né il mondo ebraico, né quello eretico. Non si ha notizia di epigrafi in zona Piramide fino al 1765, quando, forse si andava delineando un'equiparazione, applicando alla lettera gli Statuti.⁹

Comunque il sospetto persiste in quanto, se appare ovvia la mancanza di epigrafi o lapidi sulle tombe di eretici o prostitute, non si trovano comunque notizie di lapidi o monumenti nelle sepolture dei personaggi più agiati ai piedi della Piramide. La soluzione va ricercata forse nel fatto che il Vicariato continuasse a negare ai non cattolici l'autorizzazione circa l'individuazione di tombe sul territorio del Testaccio.¹⁰

L'erezione delle lapidi nel campo degli acattolici andava subendo un importante sviluppo per due motivi: la vicinanza delle tombe alla Piramide dava luogo a un "unicum" e con l'abrogazione dell'anonimato era evidente la tendenza a favorire i funerali d'"élite" alla Piramide.¹¹

La prima notizia certa di un monumento funebre risale al 1762, in seguito alla sepoltura del defunto funzionario di corte

Georg Anton Friedrich von Werpup.

E' il racconto di Schavarell Stevens (1759) che ci conferma come, già a partire dagli anni trenta, il luogo risultasse aperto anche a sepolture non aristocratiche.¹²

Il cimitero nel XIX secolo, cenni

Qualcosa stava cambiando nell'Europa del XIX secolo in seguito al Congresso di Vienna del 1816. Per la Diplomazia europea si inaugurò un'era brillante.¹³

"Il potere temporale papale, risorto nel 1814, fu incluso nel girotondo degli accordi politici delle cancellerie delle potenze europee che al riordinamento dei confini nazionali dovettero necessariamente far seguire il riassetto interno delle entità nazionali così mutate".¹⁴ Successivamente, molti stati, soprattutto quelli tedeschi, cercarono di sviluppare una linea diretta di dialogo con la Santa Sede, in modo tale da favorire l'appoggio politico del mondo cattolico ai nuovi principati. Va ricordato che, in Germania, il potere della Chiesa cattolica era uscito indebolito dagli espropri che seguirono il "Reichsdeputationshauptschluss".¹⁵

"Ma il riconoscimento del nuovo regime nelle neocostituite province occidentali della Prussia da parte della maggioranza cattolica dipendeva anche dalla garanzia di sopravvivenza delle istituzioni clericali. L'influenza della Chiesa cattolica rifiorì



perché i nascenti nazionalismi italiano, irlandese e polacco allacciaron un forte legame con il cattolicesimo".¹⁶ Fu il papato di Pio VII che rilasciò l'assenso per il riallaccio delle trattative per il concordato intrapreso per primi dai governi di Hannover e di Prussia. Questo segnò un nuovo inizio per le attività diplomatiche che fecero giungere nella capitale un ceto intellettuale aristocratico o borghese che, al di là degli affari di stato, si sentiva anche in dovere di partecipare alla cultura e di assolvere agli obblighi sociali.¹⁷ Molto importante per gli stranieri a Roma fu l'aspetto della promozione di proprie istituzioni sociali. Con l'accrescere dell'interesse per il Classicismo si riunirono a Roma, a partire dalla metà del XVIII secolo, cerchie d'intellettuali di varie nazioni: erano innanzitutto artisti, accademici, diplomatici e antiquari, cui si associano chi, per svariati motivi, si fermava per alcuni mesi a Roma. Successivamente la cerchia di stranieri si allargò e nacquero colonie, circoli, associazioni artistiche e associazioni religiose, tutte molto attive, anche nell'organizzazione di eventi sociali.¹⁸ Molte di esse divennero istituzioni molto importanti e "La loro attività consisteva anzitutto nello stimolare a Roma la formazione di una cultura interconfessionale e laico borghese, ispirandosi sia al Classicismo che alla immaginazione romantico-medievale, e contemporaneamente nel prendersi

cura dei loro membri".¹⁹ Le richieste della minoranza protestante crebbero di interesse, sostenute in particolare da Barthold Niebhur, diplomatico prussiano, che si impegnò notevolmente nel cercare di strutturarne un'identità religiosa e culturale al fine di poter creare una colonia d'impronta protestante e di contrastare il "proselitismo" cattolico.²⁰

Nonostante egli aspirasse ad una rappresentanza prussiana di tipo aristocratico-privato e interconfessionale in modo meno spiccatamente rispetto al collega Humboldt, persegua tuttavia, nei confronti del papa, una linea politica orgogliosa, liberale e orientata al protestantesimo.²¹ Sempre perorata da Niebuhr presso la Curia, era la questione della regolamentazione delle sepolture dei protestanti.

Fu grazie al ruolo decisivo e alle capacità dei diplomatici prussiani e tedeschi se queste comunità mantenne, per più di un secolo, la rappresentanza degli interessi internazionali circa lo statuto delle sepolture degli stranieri non cattolici alla Piramide Cestia.²² Intanto le tombe al campo del Testaccio restavano in uno spazio aperto, esposte anche ad eventuali danneggiamenti. Nel 1817, grazie ad una mossa decisiva da parte del ministro prussiano Niebhur, con il barone von Ompteda, ambasciatore di Hannover, e con quello russo, Italinsky, venne avanzata presso

il cardinale Consalvi, all'epoca segretario di stato, una richiesta di recinzione del cimitero. Essi infatti si impegnavano a nome delle colonie acattoliche: "nessun'altra situazione accumunò tutti gli stranieri acattolici in egual misura, come questa del cimitero alla Piramide".²³

Ciò però non trovava l'appoggio dei Conservatori, i quali volevano trovare una soluzione solamente per la restante parte dal campo.

Vi erano anche lamente da parte dei viaggiatori che, sulla via per San Paolo, non potevano fermarsi alla Piramide.

Ciò richiamò l'amministrazione cittadina alla propria responsabilità verso gli antichi monumenti così che l'erezione del muro poteva essere accolta dal mondo Conservatore solo nella misura di integrazione della ristrutturazione dell'intero sito della Piramide.²⁴ Per questo, un team di progettisti dell'epoca iniziò i lavori mirati alla tutela del monumento, ma nel 1818 la situazione del cimitero era ancora la stessa, in quanto i progettisti si erano concentrati solamente su studi (poi rimasti nel cassetto) relativi al monumento funebre di Caio Cestio, nonostante, nel frattempo, il numero delle inumazioni avesse subito un notevole incremento. Decisivi per l'istituzionalizzazione furono i nuovi provvedimenti che portavano il cimitero sotto la sorveglianza comunale e vescovile:



cò equivaleva al riconoscimento legale del luogo di sepoltura dei non cattolici.²⁵

Mentre, nel 1819, si celebrava la prima funzione tedesco-protestante, fu la morte di Ompteda, con il conseguente funerale, a conferire al cimitero un aspetto sempre più istituzionalizzato; la definitiva istituzionalizzazione avvenne alla conclusione dei concordati tra Prussia e Santa Sede, le cui trattative, concluse nella data del 28 Aprile 1821 (anticipate rispetto ai programmi grazie ad alcune concessioni da parte di altri stati al governo pontificio) erano state intraprese da Niebhur stesso. Fu così che il 16 Luglio del 1821 venne emanata la bolla *De salute animarum*. Da qui partirono nuove esigenze circa la regolamentazione e la custodia del cimitero e, a questo punto, si poté pensare all'ampliamento dello stesso.

Percorsi, percezioni e viste esterne

Immedesandomi nelle vesti di un comune visitatore, ma dall'occhio vigile e attento, riporto le impressioni che costui avrebbe nel giungere, per la prima volta, nel quartiere attraverso la porta che più di tutte è utilizzata dai turisti...la metro.

Uscendo dalla stazione, come prima cosa ci si sofferma sulla soglia, evidenziando così la prima tappa di quel percorso che porterà il turista al Cimitero; tale percorso porterà il visitatore a soffermarsi involontariamente in alcuni punti che scopriremo essere di

fondamentale interesse per la comprensione urbanistica, paesaggistica e storica del luogo in cui ci si sta avventurando.

Sono infatti i sensi, oltre ai semafori, a far soffermare il visitatore: in primo luogo ci si ritrova guidati dalla vista, che, con immediata curiosità, cerca di scoprire sempre più ciò che si trova oltre le barriere visive che incontra. E' infatti essa a farci soffermare inconsciamente nei punti chiave del percorso, facendoci visualizzare con integrità gli elementi architettonici che caratterizzano il luogo. E' come se, nei punti in cui ci si sofferma, avvenisse uno strano fenomeno per cui il nostro scoprire questo nuovo posto è simile a ciò che prova uno spettatore quando assiste ad uno spettacolo teatrale, dove, oltre ai protagonisti in primo piano, l'occhio coglie anche i particolari della scenografia posta in secondo piano.

In questo modo, si va scoprendo una interessante chiave di lettura del paesaggio che ci fa percepire come tutti gli elementi, che nei loro contesti sembrano a se stanti, risultano invece parte di unico organismo, proprio come avviene sul palco di un teatro. Riusciamo infatti a vedere, in ogni punto in cui ci soffermiamo, almeno un elemento in primo piano e altri che ne compongono la scenografia. Procedendo nel percorso, talvolta le dinamiche cambiano e chi prima era scenografia diventa invece protagonista.

RIPOSANO NEL CIMITERO DEGLI STRANIERI A ROMA

1. Keats, John (1795-1821)-Poeta inglese
2. Langton, George (1713-1738)-Studente di Oxford; *prime spoglie mortali trovate in questo luogo*.
3. Shelley, William (1816-1819)-Figlio di Percy Bysshe Shelley e Mary Shelley
4. MacDonald, James (1742-1766)-Nobile scozzese, probabilmente fu il primo funerale protestante pubblico a Roma; pietra tombale firmata "Piranesi"
- 5-6. Humboldt, Friedrich Konstantin von (1806-1807) Humboldt, Wilhelm von (1794-1803), figli di Wilhelm von Humboldt, diplomatico prussiano e riformatore del sistema scolastico.
7. Story, William Wetmore (1819-1895) e sua moglie Emelyn (1820-1895)-Scultore americano, critico d'arte, poeta ed editore; scolpì L'angelo del dolore sulla tomba.
8. Shelley, Percy Bysshe (1792-1822), Poeta inglese
9. Lee, Belinda (1935-1961)-Attrice inglese
10. Reinhart, Johann Christian (1761-1847)-Pittore ed incisore tedesco
11. Gadda, Carlo Emilio (1893-1973)-Scrittore italiano
12. Tomba Nazionale Svedese
13. Tomba Nazionale Danese
14. Labriola, Antonio (1843-1904)-Professore italiano di Scienze Sociali, teorico marxista
15. Goethe, August von (1789-1830)-Figlio dello scrittore Johann Wolfgang von Goethe
16. Gibson, John (1790-1866)-Scultore neoclassico inglese, allievo del Canova
17. Melegari, Dora (1846-1924)-Giornalista italiana, autrice di opere poetiche e filosofiche.
18. Rosselli, Amelia (1930-1996)-Poetessa italiana
19. Tomba Nazionale Tedesca
20. Munch, Peter Andreas (1810-1863)-Storico norvegese, zio di Edvard Munch



Se, invece, percorriamo il nostro itinerario a ritroso, i ruoli si invertono completamente. Uscire dalla metro è come se, di colpo, si aprisse un sipario e si assistesse visivamente ad una esplosione di elementi che, subito, l'occhio corre a scrutare e a studiare per meglio intuire in che contesto si svolgerà lo spettacolo.

Percorsi, percezioni e viste interne e verso l'esterno

Non appena entrati nel Cimitero, ci si rende conto immediatamente che quello che si sta per intraprendere è un viaggio che va al di là di una semplice visita di studio o turistica; sarà bensì un lungo viaggio dell'anima in un luogo sospeso nel tempo in un'atmosfera romantica...

Soffermandosi all'ingresso, una volta oltrepassato il grezzo portale, il visitatore si trova come un attore al centro di un palcoscenico, davanti ad una moltitudine di spettatori che lo osservano nella sua timidezza e inadeguatezza in quel ruolo che sta rivestendo nello spettacolo: ritorna così, di nuovo, il concetto di teatralità

Ci si trova come al centro dell'attenzione, ci si sente molto piccoli, ma con curiosità ci si avventura in questo viaggio: altro filo conduttore che ritorna.

Si comincia così a percorrere il primo sentiero e, senza rendercene conto, si sceglie sempre, istintivamente per primo

quello alla propria destra, come se fosse lo spirito o un istinto primordiale e non la ragione a guidarci in questa visita.

Fatti i primi passi, anche qui ci si accorge che tendiamo a soffermarci in alcuni punti, specialmente in corrispondenza dei crocevia dei sentieri, dove lo sguardo si perde nella molteplicità delle viste e nei punti di fuga delle prospettive che i percorsi stessi creano nella profondità della vegetazione, con le siepi che li accompagnano.

Proprio come accade in una Via Crucis, di volta in volta, ci si sofferma a contemplare scorci tutti nuovi e ricchi di particolari diversi, che tuttavia contribuiscono a creare quell'ambientazione romantica di cui si è già parlato. Si capisce così di essere entrati a far parte dello spirito del "Genius Loci", si ripercorrono infinite volte i sentieri, cercando di trovare tutte le combinazioni possibili tra essi, mentre il tempo sfugge al nostro controllo...

Se il visitatore recupera il proprio occhio razionale, si accorge che ciò che aveva osservato e intuito nel percorso all'esterno, non vale all'interno; infatti guardando all'esterno, oltre il muro di cinta, il nostro occhio si sofferma facilmente su viste non gradevoli, su palazzi che si stagliano come sfondo a elementi del cimitero, sull'abusivismo oltre ai cipressi secolari.

Mentre si è immersi nell'oasi di tranquillità e pace dell'interno, si colgono il degrado

e la dubbia bellezza delle costruzioni del quartiere che dominano il paesaggio oltre il muro. A ristabilire l'equilibrio creatosi nel percorso esterno, sono gli scorci armoniosi in cui ci si imbatte di colpo, viaggiando per i viottoli: dietro ad un angolo, ad esempio spunta la sommità della Piramide Cestia che si staglia contro il cielo, oltre ad un muro si intravede la porta San Paolo con le antiche pietre corrose dal tempo...una continua sorpresa. Questi elementi che, all'inizio del nostro viaggio, erano protagonisti del paesaggio ora ritornano come grandi scenografie che spuntano, protese verso il cielo, oltre i confini del cimitero.

Uno spazio per nuove sepolture

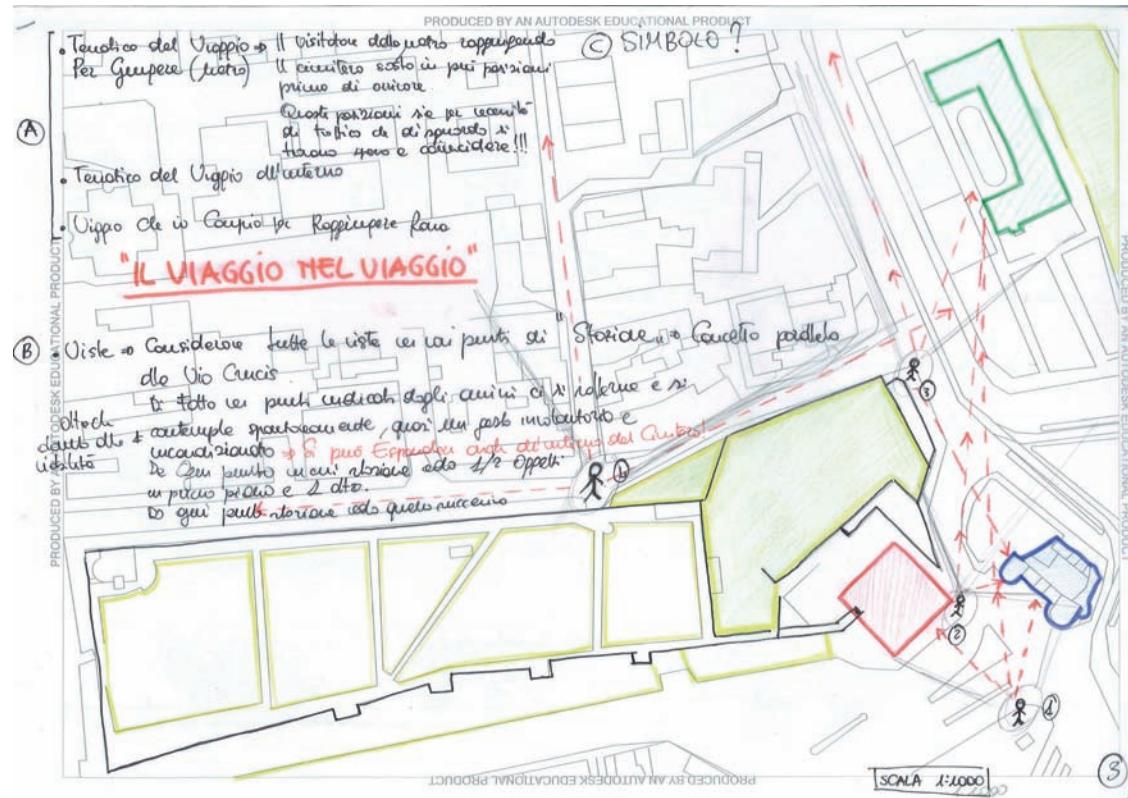
Il mio lavoro, svolto inerentemente al Cimitero Acattolico di Roma, mira, oltre che allo studio paesaggistico dell'Organismo architettonico, allo studio di un concept progettuale volto a dare un'ipotetica risposta alla collocazione di nuovi elementi sepolcrali all'interno del cimitero stesso.

Riguardo a questo secondo aspetto, essendo il cimitero ad oggi ancora attivo, una prima attenzione è stata da me rivolta al rituale della dispersione delle ceneri ed alla possibilità di individuare una zona all'interno del cimitero da poter dedicare a tale rituale. Fin da subito, però, la mia attenzione è stata al contempo attratta dalla forte identità delle sepolture ivi situate, che hanno mantenuto

la loro essenza nel tempo, grazie alla monumentalità e alla singolarità dei propri monumenti funerari. Per questo motivo ho accettato la sfida di poter contribuire ad incrementare e a mantenere questa forte identità con la collocazione di nuovi ed unici elementi per il culto della memoria: un delicato e chirurgico intervento collocato in un ambiente fortemente sensibile ad ogni azione di natura architettonica, contemporanea soprattutto a quelli, che come nel mio caso, andrebbero ad integrare una realtà ed un linguaggio sepolcrale già definito e più che consolidato, rappresentato dalla tipologia di sepolture già presenti e dai loro monumenti. Proprio per questo motivo, la mia attenzione si è concentrata su una zona che, fino al giorno d'oggi, non aveva ancora avuto una destinazione o suscitato un interesse verso un uso sepolcrale.

Non potendo il cimitero ospitare nuove sepolture a terra, si è pensato quindi di concentrare lo studio sulla collocazione di nuovi elementi destinati al collocamento dei cinerari.

La zona interessata ad ospitare tale soluzione, è una stretta lingua di terra dal profilo non sempre regolare (senza contare la siepe, si va da 1,30m a 1,60m di profondità del terrapieno che in totale, inglobando la siepe di 0,50m, raggiunge sempre i 2,00m), pertanto il nostro interesse si è concentrato su un elemento che si sviluppasse





verticalmente

Dal materiale alla forma, breve evoluzione del concept

Il primo approccio alla definizione e alla ricerca del nuovo elemento andava volto principalmente, prima dell'individuazione di una ipotetica forma, al materiale che, a mio parere, doveva integrarsi alla tradizione romana ed omogeneizzarsi al linguaggio materico con cui gli altri elementi già presenti dialogano con l'organismo del cimitero stesso, ad esempio con il verde e con il visitatore.

E' infatti forte ed imponente l'impatto visivo che il materiale delle sepolture ha sul visitatore, come se trasmettesse a chi guarda un messaggio di eternità ed immortalità.

Un primo suggerimento all'individuazione del materiale e della forma del nuovo manufatto è giunto dal continuo aggirarsi tra le sepolture, cercando di coglierne la prima impressione che esse suscitavano in me tramite un primo impatto visivo, per poi successivamente concentrarmi sulla loro essenza materica e sui dettagli.

Allo stesso tempo, il nuovo elemento deve essere anche simbolo di un intervento moderno e attuale, al fine di rappresentare anche l'essenza e l'identità contemporanea del cimitero.

Proprio per questo motivo, si è reso necessario un compromesso concettuale

alla base del concept che ha portato all'idea definitiva che si è andata sviluppando.

Tale compromesso è rappresentato attraverso i due seguenti aspetti:

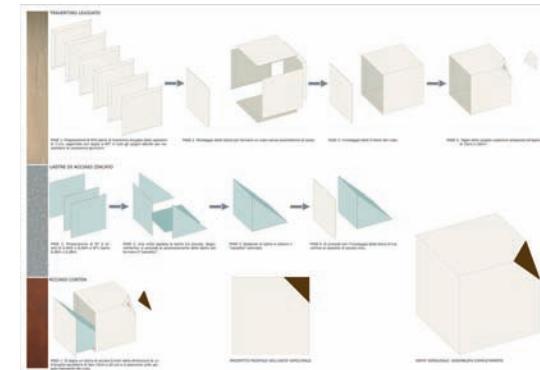
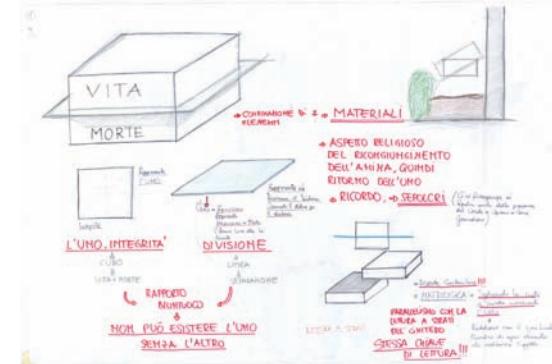
-Legame al mondo della tradizione romana attraverso la scelta del materiale

-Legame con la contemporaneità attraverso la scelta della forma (classicismo-razionalismo)

Tali aspetti sono emersi quasi contemporaneamente e si sono presentati alla mia attenzione già con questa loro netta suddivisione concettuale, come se il concept si facesse strada da solo nella mia mente, manifestandomi le sue condizioni per venire alla luce.

Vi sono anche altri aspetti, che approfondirò successivamente, che legano la forma, oltre che al mondo contemporaneo, alla dimensione trascendentale che l'oggetto stesso rappresenta.

Inerentemente al primo aspetto, quello del materiale, la scelta è fin da subito, inequivocabilmente, ricaduta sul travertino, in quanto materiale-simbolo che ha caratterizzato il mondo dell'architettura romana e che l'ha resa celebre fino ai giorni nostri. Altro legame del materiale con l'orizzonte romano, ed in particolare con l'organismo del Testaccio, è dato dal fatto





che l'elemento marmoreo era tra le merci che giungevano continuamente al porto dell'Emporium e che vedeva quindi, proprio il Testaccio, come il punto di partenza e smistamento attraverso cui tali materie prime giungevano in ogni antico cantiere della città. Per quanto invece riguarda la scelta della forma, ha contribuito in maniera sostanziale la vicinanza con lo stile razionalista ben simboleggiato dall'adiacente Palazzo delle Poste. Per questo la mia scelta si è subito orientata verso l'elemento che più rappresenta il movimento razionalista: il cubo.

Il cubo come "uno"

Come precedentemente anticipato, l'idea di utilizzare la forma del cubo vede come coprotagonista la tematica dell'UNO, interpretato come la vita in tutta la sua integrità, oltre che come richiamo alla dimensione e al significato trascendentale che tale concetto rappresenta nella storia dell'evoluzione dell'arte umana: quel momento in cui l'uomo si avvicina a Dio, l'UNO, attraverso la creazione di un'opera unica.

E' proprio sulla dimensione di unicità della vita che si è concentrato il mio studio sulla forma; vita che, allo stesso tempo, dato il contesto, deve anche essere rappresentata sotto l'aspetto della sua precarietà e fragilità.

Compare quindi anche il concetto della "frattura", interpretato sia sotto l'aspetto della crisi dell'UNO nel mondo dell'opera umana, rappresentato dalla nascita della produzione in serie dell'opera attraverso l'affermarsi della tecnica, sia attraverso il tragico evento della morte.

I due aspetti di integrità e di fragilità della vita devono quindi, nel nuovo oggetto, essere rappresentati nel medesimo tempo e nel medesimo luogo attraverso una frattura che rappresenti il distacco che viene a definirsi, attraverso la morte, tra il mondo di chi resta e quello di chi ascende. Un distacco che, durante un primo approccio, ho interpretato come essere apparente, poichè appartenente alla dimensione e alla natura umana propria di chi resta. Per questo ho pensato, fin da subito, che tale frattura necessitasse di essere rappresentata in maniera forte attraverso l'interruzione della regolarità della forma del cubo.

Il cubo diventa così contenitore del cinerario: l'UNO che diviene contenitore di ciò che non ha più una dimensione di integrità e identità corporea, ma è solo spirituale e appartiene ad una dimensione che non è più quella terrena.

Ho deciso così, dopo aver sviluppato alcune idee concettuali, di tranciare uno spigolo al cubo già ultimato e di sostituire lo stesso con una sottile lamina di un altro materiale a simbolo del distacco e della nuova

dimensione a cui appartiene chi ivi riposa.

Un elemento sepolcrale riproducibile in serie

Affrontando nuovamente la tematica dell'UNO, ribaltando il concetto e ponendolo in netta contrapposizione con esso, si è pensato di poter creare un oggetto modulare che potesse facilmente essere riproducibile in qualunque luogo e da qualunque artigiano: quindi riproducibile in serie e di facile collocamento in ogni realtà cimiteriale e contemporanea.

Ha trovato sempre più spazio nella mia mente l'esigenza di un piano minuzioso di montaggio, nato da un approfondito confronto con alcuni artigiani locali, che prevedesse facili ed immediati esplosi, fino a divenire una ricerca precisa, che andava dalla sagomatura delle materie prime al dettaglio di assemblaggio.

L'elemento in questione, appare personalizzabile sotto molteplici aspetti, in base sia a possibili altre collocazioni e sia sotto l'aspetto dell'esigenze della committenza.

Il concept, così come appare nelle illustrazioni delle pagine seguenti, è stato invece pensato nel dettaglio per la sua collocazione all'interno del cimitero in esame e, più esattamente, per il luogo soggetto all'intervento progettuale.

Un primo aspetto personalizzabile



dell'elemento può essere identificato nella piccola placca che va posizionata sullo spigolo mancante del cubo; qui è stata pensata in acciaio corten, in base al significato che tale materiale ricopre nell'ambito funerario e al suo colore, ma può essere realizzata anche in materiali diversi o colorata.

Altri elementi personalizzabili dell'elemento sono: la foriera, qui pensata sempre in corten, l'elemento verticale in cui collocare il nominativo del defunto, che può essere anche posizionato sulla faccia della singola unità e, infine, la possibile presenza di una targa per l'identificazione della famiglia.

Conclusioni

Sono molteplici gli aspetti che sono stati toccati in questo mio lavoro, al fine delle realizzazione di questa tesi di laurea.

Primo di tutti quello del confronto con una realtà quella cimiteriale che, oltre ad avermi affascinato, ha rappresentato per me un primo approccio a tematiche che non avevo mai preso in esame e che, con una piacevole sete di scoperta, mi sono accinto ad approfondire.

Ho svolto un lavoro mirato alla tutela, al rispetto e alla conoscenza della realtà del Cimitero Acattolico di Roma e della radicata identità contemporanea che esso rappresenta.

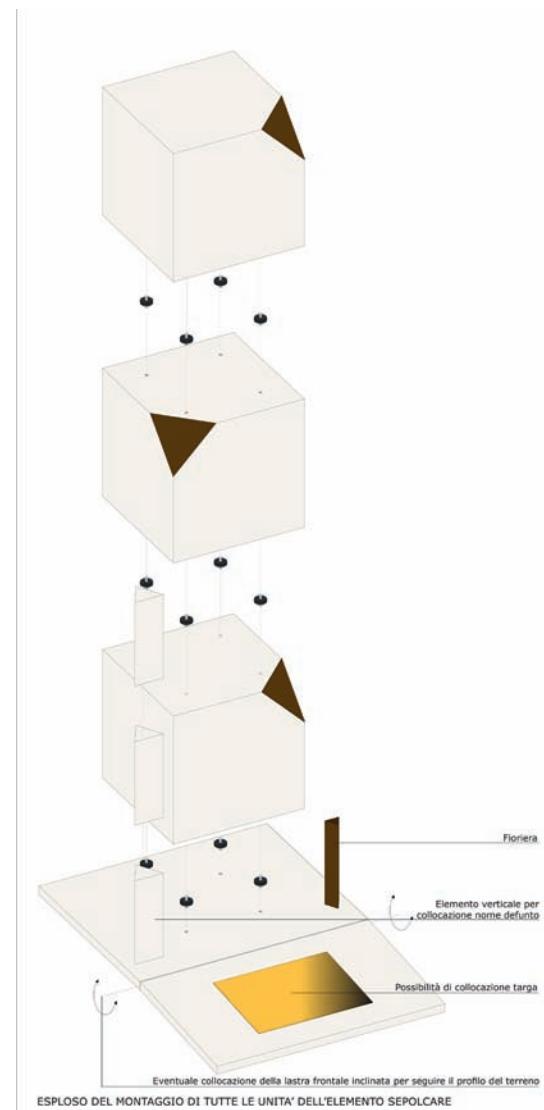
Tutto il lavoro pone in primo piano tale realtà come consolidata nella cultura romana

odierna.

Altro aspetto, di fondamentale importanza, che ho cercato di evidenziare continuamente, è la forte sensibilità che, necessariamente, si deve possedere prima di un qualsiasi approccio a studi di questa tipologia e di qualunque ipotesi di natura progettuale. Tale aspetto non deve, assolutamente, mancare di conoscenza e di rispetto verso tutto ciò che gravita attorno all'ambiente che costituisce elemento di studio.

Ciò deve essere, a mio parere, applicato non solo al Cimitero da me trattato, che costituisce un esempio particolare di realtà monumentale, ma anche alla restante moltitudine di organismi architettonici esistenti inerenti il culto dei morti, in quanto, si va ad operare in una dimensione, quella della relazione dell'uomo con la morte che, inequivocabilmente, appartiene e accomuna l'intera umanità.

Per questo, anche durante gli studi di tipologia progettuale, ho approfondito la tematica del distacco e la forte necessità, secondo me, propria della dimensione umana di chi resta, di luoghi ed elementi commemorativi che contribuiscano a mantenere viva la memoria dei defunti, poiché essi continuano a far parte, assieme a coloro ancora in vita, dell'unico grande UNO della realtà umana, di cui fanno parte sia la vita che la morte.





1. Chiara Di Meo , *La Piramide di Caio Cestio e il cimitero acattolico del Testaccio*, Palombi Editori, Roma 2008, p.90
2. Cfr. W. Krogel, *All'ombra della piramide. Storia e interpretazione del cimitero acattolico di Roma*, Unione Internazionale degli Istituti Archeologici, Storia e storia dell'arte in Roma, Roma 1995, p.76
3. Cfr. ibidem, p.76
4. Cfr. Ibidem, p.76
5. W. Krogel, *All'ombra della piramide. Storia e interpretazione del cimitero acattolico di Roma*, Unione internazionale degli istituti archeologici, storia e storia dell'arte in Roma, Roma 1995, p.82
6. Cfr. Ibidem, pp.82-83
7. Cfr. Ibidem, p.83
8. Cfr. Ibidem, p.115
9. Cfr. Ibidem, pp.115-116
10. Cfr. Ibidem, p.116
11. Cfr. Ibidem.
12. Cfr. Ibidem, p.84
13. Cfr. W.Krogel, *All'ombra della piramide. Storia e interpretazione del cimitero acattolico di Roma*, Unione internazionale degli istituti archeologici, storia e storia dell'arte in Roma, Roma 1995, p.131
14. Ibidem.
15. Cfr. Ibidem.
16. Ibidem.
17. Cfr. Ibidem, p.132
18. Cfr. Ibidem, p.133
19. Ibidem.
20. Cfr. Ibidem.
21. Cfr. Ibidem.
22. Cfr. Ibidem, p.134.
23. Ibidem.
24. Cfr. Ibidem, pp.134-135.
25. Cfr. Ibidem, p.136

Bibliografia

Alessandro Rubinetti, *Cimitero Acattolico, Guida romanzata del cimitero settecentesco di Roma*, Iacobelli Edizioni, Albano Laziale-Roma 2011

Chiara Di Meo, *La Piramide di Caio Cestio e il cimitero acattolico del Testaccio*, Palombi Editori, Roma 2008

Enzo Carli e G. Alberto Dell'acqua, *Storia dell'arte*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo v. 1

John Beck-Friis, *The protestant cemetery in Rome. The Cemetery of Artist and Poets*, Alhemis Förlag, Publishing house, Malmö, Sveden
Nicholas Stanley-Price, *Il Cimitero Acattolico a Roma. La sua storia, la sua gente, la sua sopravvivenza per 300 anni*, Pubblicato dal Cimitero Acattolico a Roma, 2014
W.Krogel, *All'ombra della piramide. Storia e interpretazione del cimitero acattolico di Roma*, Unione internazionale degli istituti archeologici, storia e storia dell'arte in Roma, Roma 1995

Sitografia

IL PINOLO, <http://www.bandb-rome.it>
RO.MA, <http://www.ro.ma/it/musei/musei-municipali/macro-future>
IL MUSEO DIFFUSO DEL RIONE TESTACCIO, <http://romearchemedia.fub.it> FOTO E WEB. Le grandi gallerie fotografiche, <http://www.photoeb.it> PAYANINI. The stone brand, <http://www.payanini.com>
SYNCRONIA. Architecture Victims, <http://www.syncronia.com>
NOVAFIGURE. Trattamenti speciali sui metalli, <http://www.novafigure.it> TESTACCIO. Il cuore della vecchia Roma, <http://www.testaccio.roma.it> IL CIMITERO ACATTOLICO DI ROMA, <http://www.cemeteryrome.it> ARCHI DIAP. Costruire L'Architettura, <http://www.archidiap.com> ARCHWEB DWG, <http://www.archweb.it>
GOOGLE MAPS, <https://www.google.it/maps> BING MAPPE, <http://www.bing.com/maps>
ROMA NOVECENTO. Il Razionalismo e l'Architettura Industriale, foto di pagina 14 e 15 <http://ds3cabrio-verticalcity.it> SOPRINTENDENZA SPECIALE PER I BENI ARCHEOLOGICI DI ROMA, <http://archeorama.beniculturali.it>



Si Ringraziano inoltre le seguenti aziende: Camurani Edilmarmo S.r.l. e Rosetti Roberto & C.

(S.N.C.) per le informazioni circa la lavorazione del travertino e per alcuni ipotetici preventivi di realizzazione del manufatto in esame.



Grabeskirche – La chiesa dei sepolcri: un nuovo modello per “cimiteri di quartiere”?

Grabeskirche – The graves-church: a new model for “neighborhood cemeteries”?

Con il calo del sacerdozio e l'aumento della laicità nella maggior parte d'Europa, sono sempre di più le chiese che vengono sottoutilizzate e/o chiuse. Questo articolo indaga come le chiese sottoutilizzate nella Rhein-Westfalia, regione settentrionale della Germania, si siano trasformate in Grabeskirche, dando agli spazi una nuova vita e un ritorno economico alle loro parrocchie. Osservando da vicino la conversione delle cinque chiese in Grabeskirche: St. Joseph ad Aquisgrana, St. Bartholomaus a Colonia, Namen-Jesu-Kirche a Bonn, St. Elizabeth nella periferia di Mönchengladbach e St. Josef vicino a Monchengladbach, i casi studio rivelano come la separazione dei riti cimiteriali, funzioni e rituali può nuovamente nello spazio liturgico della chiesa. La Grabeskirche rappresenta un nuovo modello economico e culturale che permette ad una chiesa di essere autosufficiente e di rendere possibile il suo mantenimento in un'epoca di post-laicizzazione.

With most of Europe experiencing a reduction in the priesthood and increased secularization, more and more Churches are left underused and/or closed. This paper explores how under utilized churches in the northern Rheine-Westphalia region of Germany have converted into Grabeskirche, which has offered the spaces a new life and an economic return to its parishes. Looking closely at the conversion of five Churches into Grabeskirche; St. Joseph in Aachen, St. Bartholomaus outside of Köln, Namen-Jesu-Kirche in Bonn, St. Elizabeth in the outskirts of Mönchengladbach and St. Josef close to Monchengladbach, the case studies will reveal how the separation of cemeterial rites, functions and rituals can once again join the liturgical space of a Church. The Grabeskirche represents a new economic and cultural model that allows a church to be self-sustaining and enable its retention in an era of post-secularization.

Chiara Tiloca

Chiara Tiloca is under graduated at the University of Bologna in the Engineering of building and urban System at the Faculty of Ravenna, presenting a thesis about a re-use method for abandoned or under-used churches.



Andrea Zangari

Andrea Zangari is a student at the Faculty of Bologna in Building Engineering and a lover of the culture.



In recent years many German dioceses have adopted new practices to valorize the underused churches. Some sacred spaces have been turned into indoor churchyards called *Grabeskirchen*, a space that conjugates the liturgical function with funerary services for the preservation of urns and ashes.

The aim of the present study is to describe a group of churches converted into *Grabeskirche* in the Northern Rhein-Westfalia district, which is the most urbanized area of Europe (Fig. 1).

The *Grabeskirche* is a German word that means Church of The Grave. It suggests a relationship with the Holy Sepulcher in Jerusalem, which is actually The Church of The Grave and the origin of any Christian space.¹ From a Christian point of view, the grave is just a temporary place for corps. The dead bodies sleep awaiting the time of final resurrection as suggested by the Christian meaning of KOIMETERION (the ancient Greek term for sleeping space).

This study will examine five *Grabeskirche* by analyzing their own concept of death in addition to the following aspects:

- iconic level (design philosophy, spatial composition of signs and symbols);

- architectural level (in relation to the plan and to ash disposal solutions);

The relationship between churches and cemeteries in the Middle Ages are well

known, as well as the attitude to inhum bodies under the floor of the naves, *ad sanctos et apud ecclesiam*.² Burials close to holy relics were interpreted as a preferential way for eternal life, according to the concept of spatial hierarchy.³ The corps were conceived as bodies awaiting ascension to Paradise and not as bodies without biological functionality.

The medieval church was a space characterized by two different temporal dimensions: a time of living and a time of death. The church took care of dead persons until resurrection day while the celebration of Eucharistic rite conveys the concept of life. In the medieval churchyards, the remains of the dead were collected in anonymous common graves. This practice intended to make burials a collective place. The names of the persons buried in the church were shown on plaques of about 30-40 centimeters wide affixed to interior or exterior walls of the church. The community shared the act of bereavement.⁴ As suggested by Ariès (3), by the twentieth century, death had become a taboo. The individual was no longer connected to a collectivity and his tomb or urn became a piece of private property.⁵

The *Grabeskirche* can be considered as an encounter between life and death in which the dead and the living occupy the same space. The purpose is to create a collective burial place, a concept strictly related to

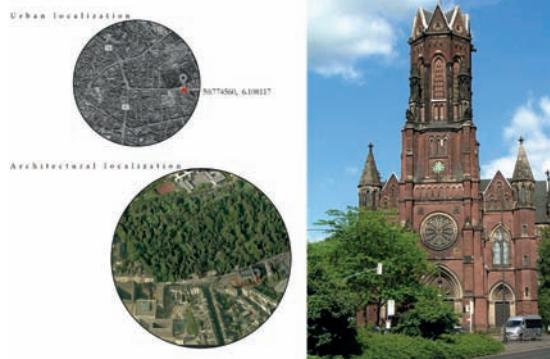


Fig. 1 The *Grabeskirche* road-trip

Fig. 2 Urban and architectural localization of St. Joseph in Aachen.
(Picture by Túrelio from Wikipedia)



medieval practice and concepts.

The alterations of the original church's layout have not modified the position of the altar and its Eucharistic function that persists in the axial hierarchy as the central symbol of resurrection.

Case study 1

The Grabeskirche of St. Joseph in Aachen was built in 1894 during the German industrial revolution. Architects Hahn + Helter completed the renovation of the church in 2006. This neo-gothic church, situated in the outskirts of Aachen, faces an urban connector directed to the Roman old town's centre. Furthermore, an old cemetery is located on the north side of the church (Fig. 2).

The Grabeskirche organizational system is based on two geometrical axis. The traversal axis establishes a functional sequence between the liturgical and the cemeterial space. (Fig. 3) The cemeterial space is located in the aisles, while the liturgical space is in the choir and in the transept (that also includes the baptistery). The longitudinal axis aligns the altar, the baptistery and the old main entrance. This axis has been maintained in order to preserve the position of the altar and Eucharistic function and the bilateral symmetry of the church. The entrance, however, has been moved from the longitudinal axis to the lateral one (Fig.

4). The cemeterial space is distributed along the central axis and spread into the aisles. The generative scheme is characterized by the repetition of concrete squared columns called columbaria. These modules are formed by a series of stacked boxes for the interment of cremated remains. Two different patterns are generated by the repetition of columbaria units. A double-row columbaria between the columns and the boundary walls, creates a *locus intimatis* for the mourned. A grid composed by askew rows of columbaria, covers the rest of the space. This geometry is interrupted by the void space corresponding to the longitudinal axis. A sonorous river runs in the central space, flowing from a fountain to the baptistery. The flowing water represents a symbol of resurrection and a spring of life. The concept is also related to the ineluctable passing of time that for Christians represents the waiting time before resurrection (Fig. 5). The columbaria stands in a gravel floor that offers an immediate corporeal perception and recalls the idea of rooting in the ground. It represents a different sensorial message from the smooth liturgical space (Fig. 6). The standing Columbaria grid may recall the faithful body in a standing pose.⁶ The stylized body⁷ of a whale suspended under the archway, covers the funerary space. The transparent matter of the sculpture collects natural light and suggests

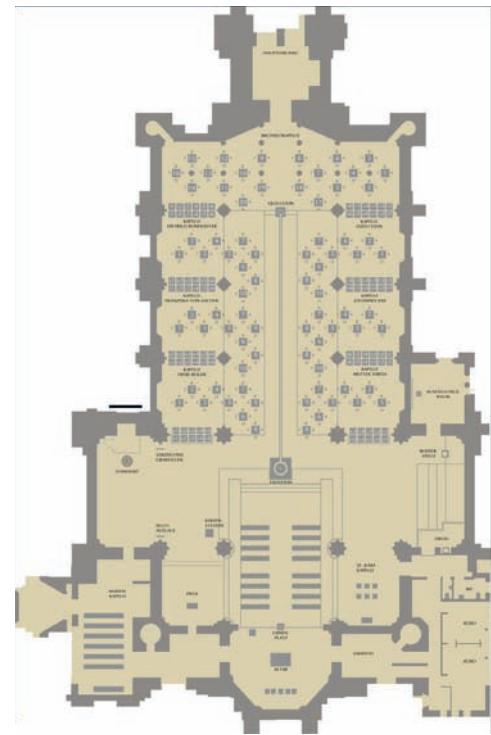


Fig. 3 Plan of St. Josef © www.grabeskirche-aachen.de



Fig. 4 Interior view of the church focused on the zoning between liturgical and urn space. © www.grabeskirche-aachen.de

Fig. 5 Interior view focused on the urn space © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei

Fig. 6 Interior view focused on the punctual relation of memory. © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei



the mystery of incarnation.

The Grabeskirchen is a complex space where universal symbols coexist with Christian symbols. The return to an Eden-like condition is represented by the allegory of the natural landscape embodied in the flowing water and gravel. Ashes conserved in the columbaria may be the connection between the natural concept of death and resurrection in the Christian faith. The ashes, undeniably, maintain both material and spiritual nature.⁸

Case study 2

The church of St. Bartholomaeus in the outskirts of Köln was built in 1959. The cubic volume faces a large parvis. The void space provides a clear and overtly legible perception of the church proportions. [Fig. 7] In 2011, Kissler + Effgen architects renovated the church. The atmosphere and language used are completely different from the previous case.

The liturgical space is located in the center of the square layout as in the original configuration [Fig. 8]. A curtain mesh of gilded copper delimits the assembly in an enlightened cube. Several spotlights, located at the top of the suspended curtain, light the polished reflective surface [Fig. 9].

Columbaria are placed against the boundary walls and are surrounded by veils. Onyx black blocks constitute the columbaria in

a "C" pattern that separate them from the aisles to give more privacy to the space [Fig. 10].

Comprehensively the church plan is simple, clear and typical of modern architectural language. The use and the control of lights increase the perception of solidity of the mass. The spatial limit is not determined by walls but by the contrast between light and shadow. The golden box of the liturgical assembly contrasts with the surrounding shadows by receiving a dense light from the original glass windows (representing the Stations of the Cross.).

The contrast between light and shadows underlines the conflict between life and death,⁹ while the arrangement of architectural elements gives a particular resolution to the conflict.¹⁰

Case study 3

The church Namen-Jesu-Kirche (Name of Jesus Church) is located in the historical centre of Bonn, the old capital of West Germany from 1949 to 1990.

The church façade, perfectly aligned to the 200-meter long street Bonngasse, establishes a hierarchy of scale through its dimensional contrast to the street. The street-axis is connected to Friedrichstrasse and Sternstrasse. These two streets represent the old road for pilgrims and the most commercial street of the city centre,

respectively (Fig. 11).

The baroque façade, built between 1686 and 1704, is characterized by a gothic interior. Gothic language persisted in Germany up to 1773¹¹, when it disappeared in correspondence of the dissolution of the Jesuit Order in Germany.

The church was transformed into a Grabeskirche in 2011. The restoration costs were supported by the Land Nordrhein-Westfalen, the German federal government. Today the church is managed by the "Foundation of Namen-Jesu-Kirche"¹² and consecrated to the Old Catholic religion.

The original appearance of the building has not been drastically altered by the restoration. In the church interior, no symbols or other particular languages reveal the presence of the cemeterial space (Fig. 12) In contrast to the previously mentioned examples, this Grabeskirche is characterized by a concealed and punctual language that concentrates the visitor's attention on the gothic forms delineated white, gold and blue. The cemeterial space's features are inclined to ensure a private relation between dead and living. Thus, an outside and underground crypt keeps the ashes and the entrance is permitted only to those mourning (Fig. 13.a). The cemetery concept is transferred in the church interior utilizing punctual details to reveal the defunct memory to the public. The commemorative plaques affixed on



the pillars create a devotional micro-space where several people can pray and commemorate the deceased (Fig. 13.b). A little pauper's grave, carved in the flooring is located in front of the presbyter to collect ashes after a 20-year period in the crypt (Fig. 13.c).

The elements of the concealed cemetery provide a metaphor of a continuous development of the architecture. This Grabeskirchen shows similarities to the medieval church-cemetery.¹³ The names of the deceased, placed on the columns, represent the skeleton of the church like brick in a masonry pattern. The ashes, stored under the floor, constitute the ground where the liturgy takes place.

Case study 4

The church of St. Elizabeth is situated in the outskirts of Mönchengladbach, between the Dutch border and the city of Düsseldorf. The cityscape is the product of the massive industrialization following the Second World War. The New-Romanic mass dominates the suburban landscape, imposing itself in a wide view of a road intersection. The church was built in 1933 as a functional service to the industrial population (Fig. 14). In recent years, the conversion of the space into a Grabeskirche reflects the recent effects of secularization but the property is still owned by the Franciscan order.

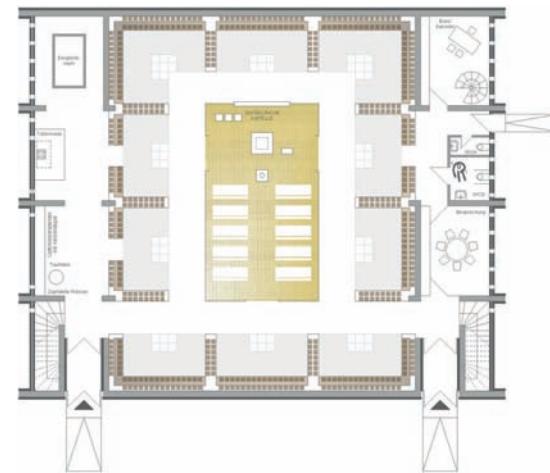


Fig. 7 Urban and architectural localization of St. Bartholomäus in Köln © derarchitektbda.de

Fig. 8 Plan of St. Bartholomäus © kissler-effgen.de

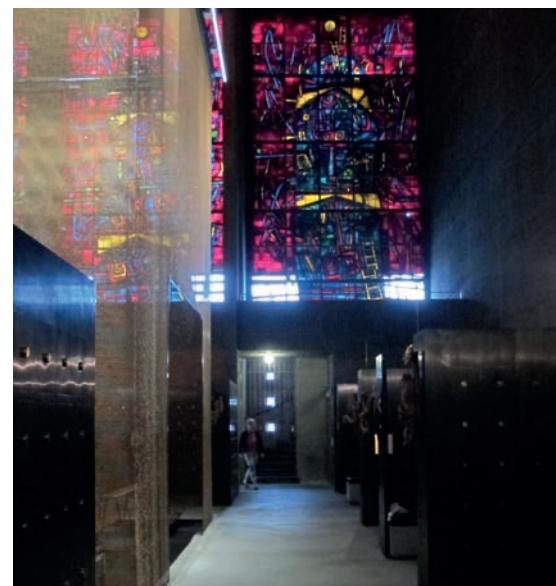


Fig. 9 Interior view of the church focused on relation between liturgical and urn space. © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei

Fig. 10 Interior view focused on the punctual relation of memory. © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei



Schrammen Arkitekten Bda executed the restoration in 2007. The architects decided to restore the church building preserving the traditional spatial church layout. In its use of space, the restored church resembles the Grabeskirche of Aachen (case study 1); however, the theme of death is echoed using a less figurative language emphasized by contrasting colors and different materials. The disposition of the urns in the interior of the church represent a geometrical continuum with the pews and the assembly, similar to Aachen.

In the Grabeskirche of St. Elizabeth, a different type of columbarium is used. The niches of the cinerarium are stacked horizontally and vertically creating a wall of urns. In order to accommodate it, the architects have fitted their shape to the linear geometry of the church. In harmony with the entrance, the urn-wall is circular, while in the lateral aisles the niches are distributed along a straight line¹⁴ (Fig. 15)

The colors of the architecture are very evocative. The structure is white, while the columbaria are grey. The traditional dialectic between light and shadows created by the two colors, convey the perception of a space between death and life.¹⁵ (Fig. 16).

Case study 5

The church of St. Josef is situated in a central point in the district of Viersen, a few

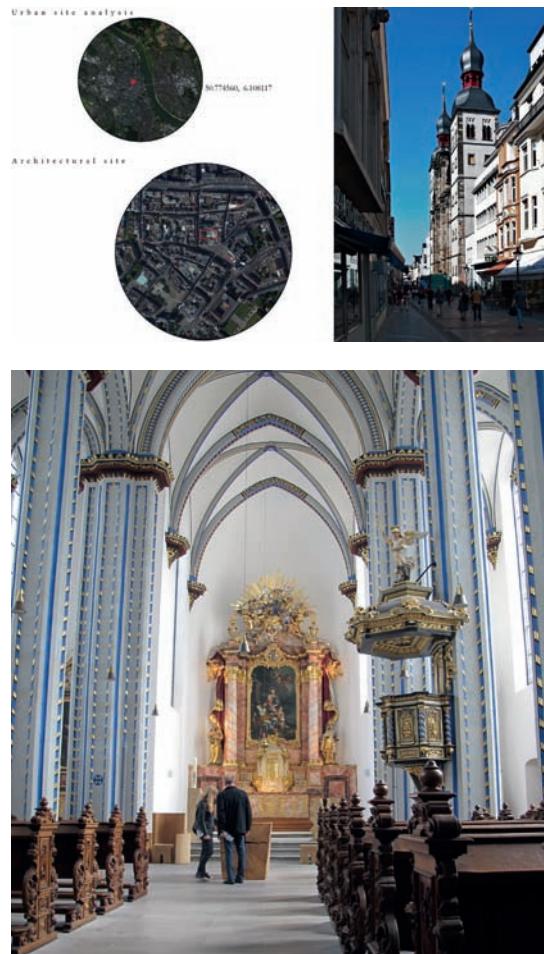


Fig. 11 Urban and architectural localization of Namen-Jesu-Kirche in Bonn. © mabuse.aminus3.com

Fig. 12 Interior view of the church focused on the preservation of the liturgical space. © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei



Fig. 13a, b, c Exterior view focused on the collecting ashes crypt; Interior view focused on the punctual relation of memory expressed by the plate commemorative; Interior view focused on the pauper's grave. © Pictures by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei



kilometers from Monchengladbach. The scale and height of the church create a stark contrast in the urban context, representing a landmark in the post-industrial cityscape. (Fig. 18)

The big neo-Gothic church was erected in 1879 as service to the surrounding industrial suburb. The property still belongs to the Parish of Saint Remigio.

A restoration took place in 2010 by Han Elten + Assozierte, the same architects that designed the Aachen renovation. Even if the design approach is similar, the atmosphere and the concept of death expressed in this church are different.

The cemeterial space portion is juxtaposed to the liturgical space and other urns are located in the transept (Fig. 19). The cemeterial language in this Grabeskirche is intensified through an exacerbation of the differences such as colors, shapes, matters, experiences, that involves several senses.

The metaphor evoked by the project is the labyrinth¹⁶ that provokes feelings of disorientation. The urn space is continuous twisting and causes a loss of a fixed viewpoint that limits the spatial orientation of visitors (Fig. 20).

The meandering geometry, generated by 3-meter tall walls that constitute the columbaria, is built following a geometrical trajectory. It snakes in the nave and in the aisles, translating into architecture at a

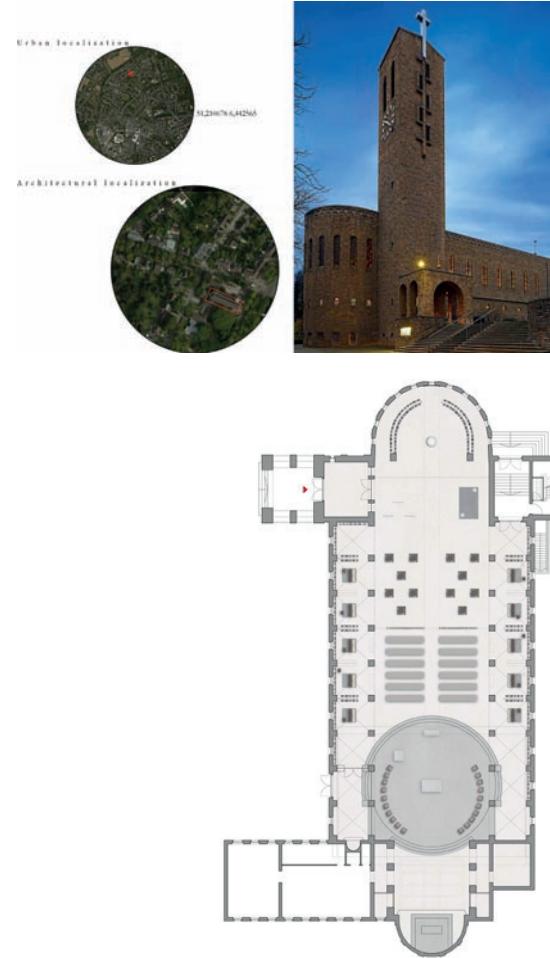


Fig. 14 Urban and architectural localization of St. Elisabeth in Mönchengladbach © www.baukunst-nrw.de
Fig. 15 Plan of St. Elisabeth. © Schrammen Arkitekten Bda

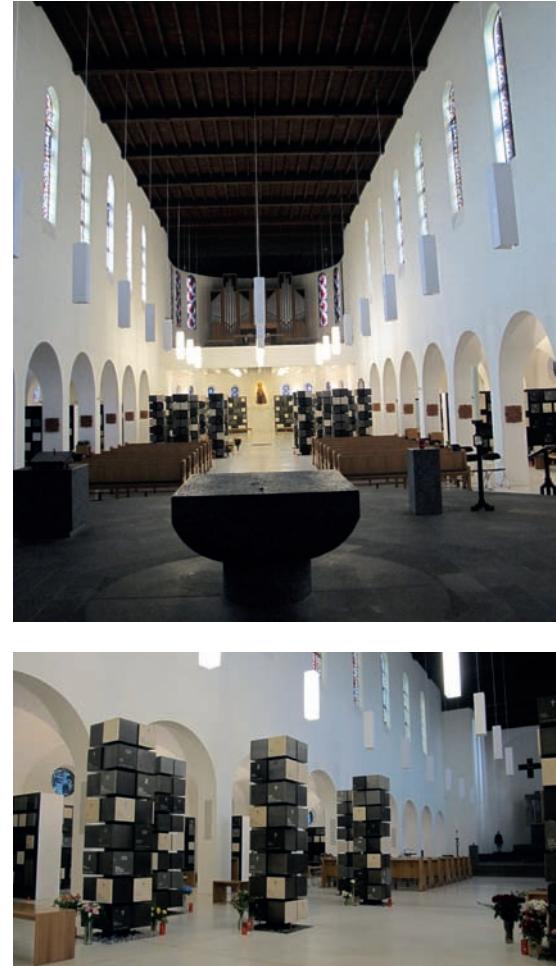


Fig. 16, 17 Interior view of the church focused on the zoning between liturgical and urn space; Interior view focused on the urn space. © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei



loss of certainty. The concrete slab path guarantees the arrival to the enclosed spaces in the labyrinth (Fig. 21.a). The elevation of each wall is characterized by a chessboard pattern, in which each urn is alternated with concrete boxes (Fig. 21.b).

The architects aimed to emphasize a separation between liturgical and cemeterial layers using different chromatic and stylistic solutions. The modern roughness of gray concrete in the urn space in contrast the traditional smoothness of the terracotta floor tile of the liturgical space. The tall walls of the labyrinth and its chaotic geometry are in contrast to the planar view and to the classical pew arrangement of the liturgical space, respectively.

The re-stitching of the two zones occurs through a particular longitudinal spatial array. The baptistery, located in the urn space, is aligned to the major altar. The sacrament of Eucharistic may represent the mediation between parts that do not dialogue.

The particular atmosphere in the interior of this Grabeskirche is created by the repetitive pattern of modular urns, the sense of confusion and by the loss of the visitor's viewpoint. The message carried by the spacial organization is that there is no order in the liturgy.

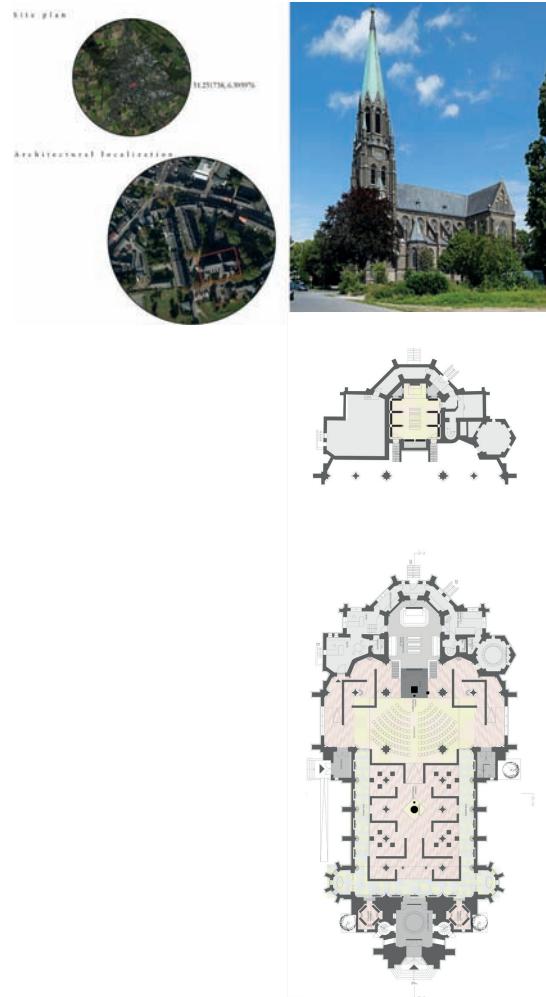


Fig. 18, 19 Urban and architectural localization of St. Joseph in Viersen; Plan of St. Joseph © www.hahnheitnemann.de

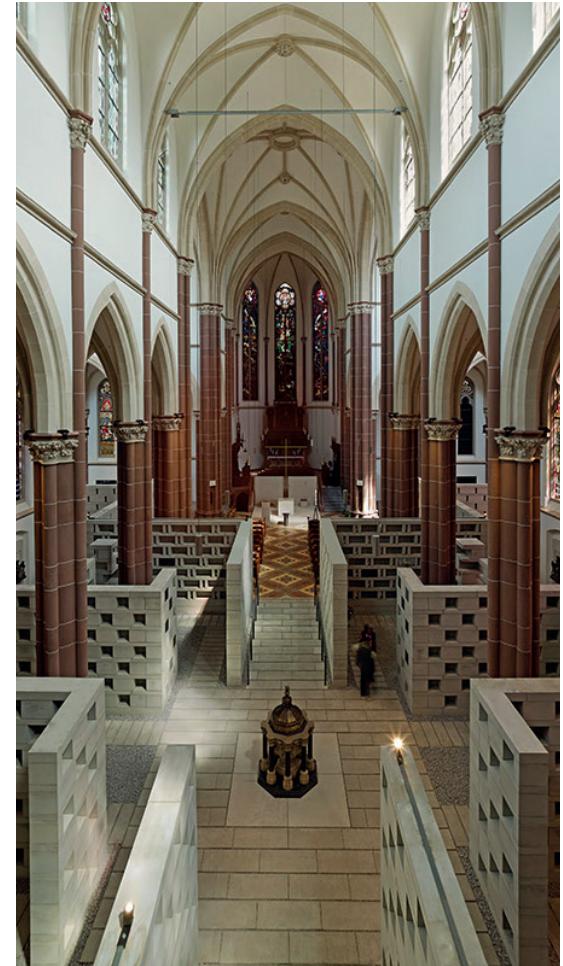


Fig. 20 Interior view of the church focused on the zoning between liturgical and urn space. © www.hahnheitnemann.de



Conclusions

The conversion of underused churches into Grabeskirche may represent a model for a new urban cemeterial geography. The liturgical and cemeterial space, coexisting in the same church, creates a new dialogue between the living and the dead.

A big spatial unit characterizes the actual concept of a graveyard. In metropolitan areas, the deceased are usually buried far from the bereaved family's homes. This distance leads to an increased difficulty to reach the cemetery, particularly by the elderly.

A positive effect of this type of church renovation may be a renewed perspective of the cemetery that it no longer is the sole funerary space. The role of geographical proximity between the mourned and the deceased may take some of the pressure off main cemeterial areas. An increased number of Grabeskirche may offer the possibility to plan a new polycentric-urban grid of funerary spaces based on "neighborhood graveyards" (Fig. 22).

The Grabeskirche intervention represents a good practice to preserve the identity of the under-used churches,¹⁷ by combining the need of new services and contrast the lack of economical support.

The Grabeskirche is a hybrid space, an example of post-modern style that "re-interprets traditional types through contemporary cultural conditions".¹⁸



Fig. 21a Interior view focused on the punctual relation of memory and on the paths. © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei



Fig. 21b Interior view focused on the punctual relation of memory. © Picture by C. Tiloca, A. Zangari, L. Bartolomei



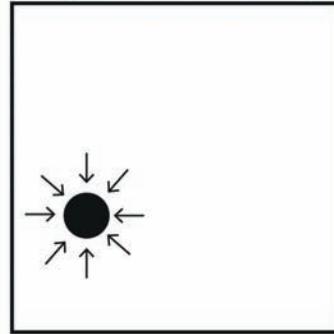
The composition of the architecture in the Graberskirchen is a combination of the living and dead spaces. The following points emerged from the analysis of the five previously mentioned cases:

1. The juxtaposition between the cemeterial space and the liturgical space establishes a continuum with the living assembly. This is accomplished in the Grabeskirche of St. Josef in Aachen, St. Josef in Viersen and St. Elizabeth in Mönchengladbach.

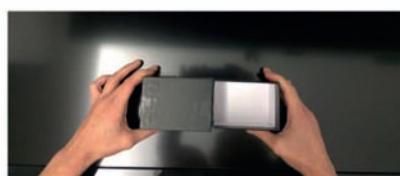
2. The “box in box” spatial organization intends to surround the liturgical space with the cemeterial space. The general effect of St. Bartholomäus in Köln is generated by two unmoving solids one within the other in a 3D perception.

3. The “hidden” cemeterial space conceals the funerary language at the visitor’s view. The church identity¹⁹ therefore, is completely preserved after the renovation. An example of this spatial relationship can be found in Jesus-Name Kirche in Bonn (Fig. 23). The effects of the secularization in the German context, caused by a reduced adherence to religious acts and by a decreased number of priests,²⁰ call into question traditional church management. It can be argued that church heritage maintenance is untenable just for pastorals purposes.

Big cemetery

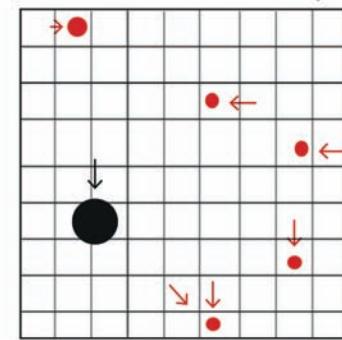


Juxtaposition

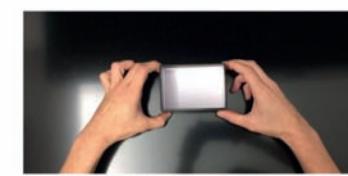


St. Josef, Aachen
St. Josef, Viersen
St. Elisabeth, Mönchengladbach.

Diffused cemetery



Hidden



St. Bartholomäus, Colonia
Jesus-Name-Kirche, Bonn

Fig. 22 The concept diagram explains a future scenario for a new cemeterial geography based on the Grabeskirche model.

Fig. 23 The scheme explains the three spatial relationship of the liturgical and cemeterial space.



The Grabeskirche model may represent an economic opportunity with rising secularization concerns since it can lead to future earnings. The economic advantage is generated by the income of the burial fee, obtained by the location of the cinerarium for a medium-term period. In the St. Bartolomäus Grabeskirche in Köln, 800 urns are located and the 20-year period cost for each space is about 3000 €. The estimate of the incomes for a 20-year period is about € 24 million. The total amount is already significant and can be seen as an annual income of € 125 thousand (Fig. 24).²¹

The Grabeskirche represents a new economic and cultural model that allows a church to be self-sustaining and enable its retention in an era of post-secularization.

8. Clément Olivier, *Anacronache. Morte e resurrezione*, Jaca Book, Milano 1992, p. 66
9. Victor Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, Il Saggiatore, Parma 2008, p. 198
10. The gilded curtain is a symbol of the Old Testament that can be found in the book of Exodus. The Jewish people in the desert can meet God only under a curtain. Cfr. Childs Brevard S, *Il libro dell'Esodo. Commentario critico-teologico*, Pierre, Casale Monferrato 1995, p. 63; Jacob Benno, *Das Buch Exodus*, Stuttgart 1997, p. 42
11. J. C. Smith, *Sensous, Worship: Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton University Press, Princeton 2002, p. 133
12. www.namenjesukirche.de
13. Ariès Philippe, *Ibidem* p. 23
14. G. P. Broden, B. D. Andrews, *Architecture Principia. Architectural principles of material form*, Pearson Education, 2013
15. Tonino Grifero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma 2010, p. 92
16. Derrida Jacques, *Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 86
17. Kerstin Gothe, Wolfgang Pehnt, Bernhard Schäfers, *Vom Sakralen zum Banalen? Heilige Räume im Wandel*, Evangelischen Akademie Baden, Karlsruhe 2011.
18. Peter Borden Gail, *Andrews Brian Delford*, *Ibidem*, pp. 4-59
19. Alberth Gherards, *Raum und Geschehen. Vom Zusammenhang zwischen Architektur und Liturgie*, Bonn 2013, p. 4
20. Ronen Bar-El, Teresa García-Muñoz, S. Neuman, Yossef Tobol, *The evolution of secularization: cultural transmission, religion and fertility—theory, simulations and evidence*, in "Journal of Population Economics", v. 26, 2013, n. 3, pp. 1129-1174
21. www.grabeskirchekoeln.de

1. Franco Cardini, *Gerusalemme, una storia*, Il Mulino, 2012, p. 76
2. J. Ries, *Il senso del Sacro nelle culture e nelle religioni*, Jaca Book, Milano 2006, p. 132
3. Alain Guerreau, "Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale", in AA. VV, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Einaudi, Torino 2004, p. 169
4. Philippe Ariès, *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, John Hopkins University Press, Baltimore 1975, p.10
5. Bruce Mazlish, *Western attitudes toward death: from the Middle ages to the present*, in "Journal of Interdisciplinary History", MIT Press, v. 5, 1975, pp. 751-752
6. J. Ries, *Ibidem*, p. 176
7. The symbol of the whale appears in the Old Testament book of Jonah as a monster engulfing life for three days. Jesus Christ stayed for the same period in the grave before resurrection. Giona, 2, 1

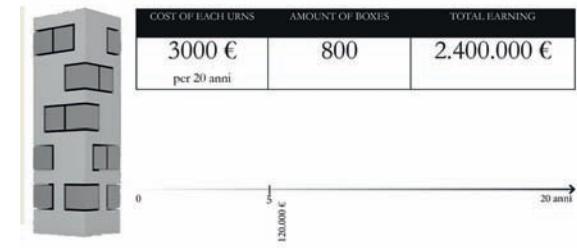


Fig. 24 The scheme summarizes the incomes of the burial fees.

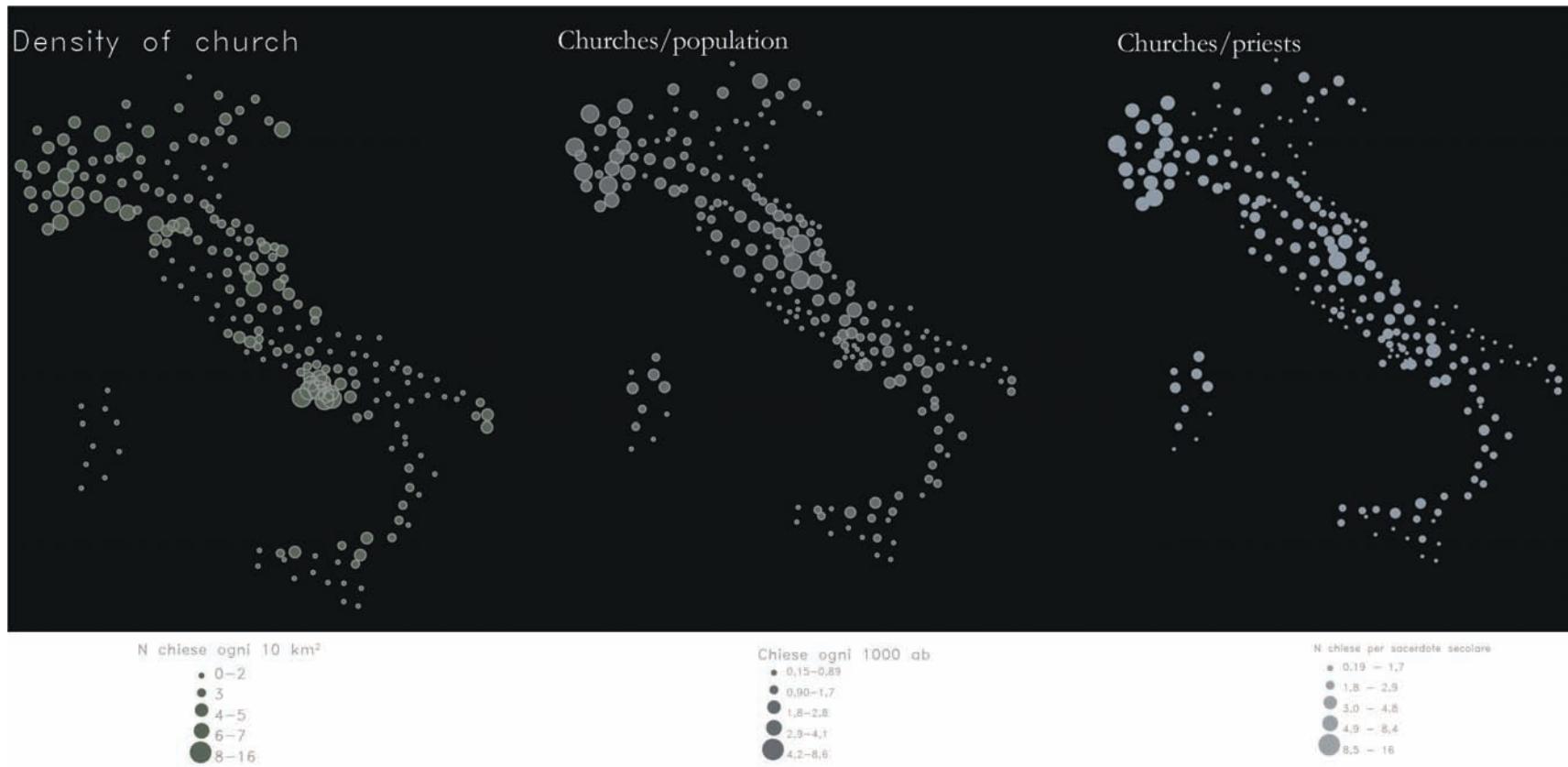


Fig. 24 A scheme about the Italian situation in which few managers (priests) manage a lot of church. Is the Grabeskirche model an opportunity to implement in Italian context?